

Nouvelles vues

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



L'expressivité de la vie et le sens des images dans *Chronique de la vie quotidienne* de Jacques Leduc

Sylvano Santini

Numéro 17, hiver–printemps 2016

Cinéma et philosophie

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1107994ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1107994ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Observatoire du cinéma au Québec

ISSN

2563-1810 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Santini, S. (2016). L'expressivité de la vie et le sens des images dans *Chronique de la vie quotidienne* de Jacques Leduc. *Nouvelles vues*, (17), 1–22.
<https://doi.org/10.7202/1107994ar>

Résumé de l'article

Cet article propose une analyse de la découverte du quotidien dans la composition des images de *Chronique de la vie quotidienne* de Jacques Leduc. Cette proposition s'appuie sur la thèse phénoménologique de Bruce Bégout selon laquelle la vie quotidienne se découvre dans le sentiment d'inquiétude qui est suscité par la présence de l'étranger au seuil du familier, ramenant ainsi les individus sur la rive originelle de l'indétermination du monde. Pour comprendre la manière dont les images cinématographiques arrivent à opérer une telle découverte, l'article s'appuie sur la théorie du parallélisme de Spinoza pour défendre l'idée que les images documentaires de Leduc ne sont pas des représentations au second degré de la réalité de tous les jours, mais elles accompagnent pleinement, dans leur composition, l'expressivité de la vie elle-même. Au final, l'article démontre par de longues analyses du film que la réflexion philosophique sert très bien à justifier les désirs du cinéaste de donner à voir des « moments vrais » en dépassant la perception naturelle et l'écueil de la médiatisation par l'enchaînement des êtres et de leurs actions dans le volume et la durée des images.

© Sylvano Santini, 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'expressivité de la vie et le sens des images dans *Chronique de la vie quotidienne* de Jacques Leduc

SYLVANO SANTINI

Résumé

Cet article propose une analyse de la découverte du quotidien dans la composition des images de *Chronique de la vie quotidienne* de Jacques Leduc. Cette proposition s'appuie sur la thèse phénoménologique de Bruce Bégout selon laquelle la vie quotidienne se découvre dans le sentiment d'inquiétude qui est suscité par la présence de l'étranger au seuil du familier, ramenant ainsi les individus sur la rive originelle de l'indétermination du monde. Pour comprendre la manière dont les images cinématographiques arrivent à opérer une telle découverte, l'article s'appuie sur la théorie du parallélisme de Spinoza pour défendre l'idée que les images documentaires de Leduc ne sont pas des représentations au second degré de la réalité de tous les jours, mais elles accompagnent pleinement, dans leur composition, l'expressivité de la vie elle-même. Au final, l'article démontre par de longues analyses du film que la réflexion philosophique sert très bien à justifier les désirs du cinéaste de donner à voir des « moments vrais » en dépassant la perception naturelle et l'écueil de la médiatisation par l'enchaînement des êtres et de leurs actions dans le volume et la durée des images.

Chronique de la vie quotidienne, série de films documentaires conçue et réalisée par Jacques Leduc et certains collègues de l'Office national du film (ONF par la suite) au milieu des années 1970, évoque *Critique de la vie quotidienne* du sociologue marxiste Henri Lefebvre, référence amplement connue à l'époque. Elle circulait dans la gauche culturelle sous l'impulsion entre autres de Patrick Straram qui s'était inspiré librement du programme critique de Lefebvre pour tenir une chronique dans la revue *Parti pris* dans les années 1960, « Interprétations de la vie quotidienne ». Sans poursuivre aussi explicitement un programme politique, à la manière de Patrick Straram et de Jean-Marc Potte qui fondent en 1975 la revue *Chroniques* pour accompagner l'extrême gauche sur le plan culturel, Leduc démarre ce projet cinématographique et le réalise collectivement pour rendre évident, par le montage des images, les sutures économiques et industrielles du tissu social. Exaspéré par les aspects aliénants de l'argent, du bungalow et des chars, il présente son idée au producteur Jacques Bobet en ne laissant aucun doute sur ses intentions : « A tout évènement, les maisons aseptisées, on en a plein l'cul! » (Jacques Leduc, 1973–1975, f. 11) [1]; « On finit par retrouver dans chaque secteur d'activités et des finalités quotidiennes, le même schème, qui est industriel. Et probablement que si on pouvait mettre les chars en canne, on le ferait; en attendant c'est le monde que l'on met en canne, dans les chars! » (Jacques Leduc, 1975, p. 7–8) [2].

Il ne servirait à rien de rendre évident ce qui l'est par lui-même. Les gros plans de mains qui

échangent de l'argent sont nombreux dans la série, tout particulièrement dans *Jeudi* : « À cheval sur l'argent » où plusieurs images ont été tournées derrière les comptoirs de paris à Blue Bonnets et dans la salle adjacente où l'on dépose l'argent des transactions dans des contenants qui se rendent dans un espace sécurisé par la magie industrielle du tube pneumatique. Ce n'est pas tant l'argent qui se manifeste dans les images que sa dimension industrielle, comme chaîne mécanique et reproduction du même à l'échelle colossale. Si l'on déplace notre regard de l'argent à l'industrie, c'est moins les sutures économiques du tissu social qui apparaissent dans les images que les rapports entre les éléments qu'il implique. *Chronique...* trame de manière aussi bien réelle que symbolique l'ordre des gestes et des actions qui déterminent au quotidien nos rapports aux autres et aux choses.

Je voudrais soutenir, dans cet article, l'idée que la série *Chronique...* propose, au-delà d'une critique socio-marxiste de la vie quotidienne, un point de vue qui donne à voir l'enchaînement des êtres, des actions et des choses dans la réalité de tous les jours. Les images de *Chronique...* ne chercheraient pas ainsi à révéler les menus gestes ordinaires que l'on accomplit inconsciemment, ces gestes qui engourdissent l'âme par l'automatisme de l'habitude. Leduc ne désire pas, à mon sens, désaliéner la masse inconsciente en montrant à quel point les mouvements les plus banals participent à l'aliénation collective à l'ère du capitalisme avancé où toute action, même la plus innocente en apparence, occupe une position dans le grand jeu du capital (Fredric Jameson, p. 422-459). *Chronique...* ne croule pas sous le poids du discours pédagogique manichéen. Je ne nie pas que les images de la série nous dévoilent les ressorts économiques des échanges sociaux [3], mais elles découvrent un point de vue sur le quotidien qui dépasse le seuil restreint de l'idéologie et atteint celui réflexif de la philosophie.

Je tenterai de soutenir, dans cet article, l'idée selon laquelle la philosophie et le cinéma se croisent lorsqu'ils partagent la tâche de découvrir le quotidien. Je défendrai cette idée en m'appuyant sur la phénoménologie socio-transcendantale du quotidien de Bruce Bégout qui prend ses distances avec la critique du quotidien comme réforme de la société chez Henri Lefebvre et chez Guy Debord (Bruce Bégout, p. 37) [4]. Je m'appuierai tout particulièrement sur l'idée que le quotidien constitue l'expérience de l'étrangeté du monde dans son environnement familier. Si la phénoménologie du quotidien parvient à le découvrir en comprenant les liens étroits qui unissent le familier et l'étranger, le cinéma en fait de même par l'entremise des images. Je consacrerai la dernière partie de mon article à développer cette proposition en serrant au plus près la composition et le montage des images dans *Chronique...*

Pour y arriver toutefois, il me faut d'abord développer une idée que j'ai utilisée dans cette introduction et qui est en apparence éloignée de la découverte phénoménologique du quotidien. Le cinéma propose, par la puissance du montage, une projection du monde dont l'envergure se rapproche du point de vue quasi omniscient capable de percevoir l'enchaînement des gestes et d'actions, des êtres et des choses, au-delà des contraintes d'espace et de temps. Comme cet enchaînement ne peut être perçu de manière naturelle et objective puisqu'un montage implique nécessairement des décisions et des choix subjectifs, Leduc et ses collègues tenaient à ce que les

images de *Chronique...* soient tournées à plusieurs, sans scénario préalable et au gré de l'actualité ou des circonstances (un accident, une tempête de neige, une foire agricole, une épluchette de blé d'Inde, etc.) pour chercher au plus près la cause immanente du quotidien dans les données réelles captées pas la caméra et non dans leur esprit critique ou dans leur imagination narrative. Par cette exigence, la série rejoint une seconde fois la philosophie du quotidien : sa découverte ne se perçoit pas dans une seule scène de la vie de tous les jours, mais dans la succession des images qui est déduite des détails que chacune d'elles donne à voir. Les deux premières parties de cet article présenteront cette recherche dans le montage de *Chronique...*

1. L'enchaînement des corps et le montage des images : parallélisme et double expressivité

L'espoir de restituer le plus fidèlement possible les événements filmés relève d'un esprit empirique. Je le reconnais bien dans le sillage d'un documentaire comme *Chronique...* qui ambitionne de découvrir en images la vie quotidienne en captant sans scénario préalable, de façon la plus immédiate possible, les gestes et les actions des gens dans le théâtre sans fards de l'expérience réelle.

J'm'ennuie des vraies cuisines, des vrais frigidaires qui ferment mal, des gouttes d'eau dans les robinets; des vrais moments en somme qui ont fait la grandeur de bien des films plats. Je m'ennuie de quelqu'un qui s'allume une cigarette et qu'on prend le temps de regarder. J'm'ennuie d'un gros plan sur une bouteille d'encre quand une plume fontaine vient y boire. Je m'ennuie des gestes simples, mais vrais. Et rien n'est jamais simple une fois scénarisé [...]

Aujourd'hui, j'aimerais donc filmer des notes, juste des notes et pendant 150 jours inscrire sur film, en direct quand c'est possible, des moments observés, des instants jamais rattrapables, des petits moments vrais (Jacques Leduc, 1973-1975, f. 13-14).

L'insistance de Leduc sur les « gestes simples » et les « petits moments vrais » exprime clairement le désir de réaliser un film dont les images n'auraient pas rompu le lien avec l'expérience réelle. C'est pourquoi il préconise un travail collectif et quotidien sans scénario ou mise en scène qui s'inspire explicitement des approches filmiques du *Candid Eye* et du cinéma direct [5]. Leduc souhaite ni plus ni moins raccorder les images avec les petits événements et les gestes banals tels qu'ils ont eu lieu, comme s'il cherchait à les synchroniser parfaitement. La candeur des gens à l'époque face aux médias était propice, selon lui, à une telle captation [6]. Mais il ne s'agit que d'un désir, car on ne peut ignorer que les images cinématographiques ne donnent pas à voir immédiatement la réalité, qu'elles proposent une « réalité projetée » [7] comme le rappelle explicitement Stanley Cavell. Leduc infléchit néanmoins sa pratique pour atténuer les effets de cette projection et répondre à son désir de s'approcher au plus près de la réalité. Il s'efforce en effet d'atténuer les effets de la médiatisation des images en évitant de représenter des scènes spectaculaires, dramatiques ou théâtrales qui donneraient aux spectateurs l'impression de voir une réalité jouée plutôt que vécue. Il accumule les images tournées par une équipe de caméramans, ce qui a pour but d'empêcher le point de vue d'une seule subjectivité, d'un seul auteur. Dans la seconde version de son projet présenté au producteur en 1975, Leduc trouve en partie son modèle dans le recueil de nouvelles de Sherwood Andersen,

Winesburg, Ohio, lequel donne un portrait complet de son village en consacrant chacune des 22 nouvelles à l'un de ses habitants : le bizarre, la mère, le philosophe, etc. C'est un peu ce qui se passe dans *Chronique...*, à la différence toutefois que le film ne concerne pas uniquement les humains, mais aussi les objets, comme s'ils étaient des personnages. Ainsi, plutôt que d'atteindre la réalité en assemblant les subjectivités qui la composent ou en multipliant les projections subjectives sur elle, les images de *Chronique...* laissent venir à elles les objets de la réalité :

Par exemple les bouteilles (qu'est-ce que les bouteilles viennent faire là?); nous avons filmé des bouteilles; des bouteilles chez Dominion Glass (bien sûr, comme nous irons tout à l'heure chez le Général Moteurs [*sic*]); des bouteilles à une exposition de bouteilles antiques; des bouteilles au garage quand les gars prennent un coke; des bouteilles en fait, on retrouve ça partout — moi, j'appelle ça des **Quotidienneries**; des bouteilles au Salon des Métiers d'art, à la cantine mobile, etc... [*sic*]; mais une bouteille, ce n'est pas très important, imaginez un « char », l'automobile, c'est déjà un peu plus gros... C'est ainsi que nous voulons développer nos thèmes : ici, c'est le sujet principal, là-bas, ce n'est que du matériel d'appoint, mais ici comme là-bas, pour créer des leitmotifs [*sic*], comme dans une symphonie (Jacques Leduc, 1975, p. 4-5).

Les objets, les choses, les hommes, les femmes et les animaux sont filmés de manière anonyme dans des lieux qui restent très souvent indéterminés. En voulant capter la symphonie ordinaire des choses en atténuant les résonances des points de vue subjectifs, le cinéaste a voulu préserver les images des éléments qui n'émanent pas des « petits moments vrais ». L'esprit de la série rappelle, philosophiquement, l'attitude empiriste qui se définit sur le principe qu'il ne doit rien y avoir dans les idées — en l'occurrence dans les images cinématographiques et dans leur montage — qui n'ait été d'abord dans l'expérience. La conception du cinéma qui inspire Leduc s'imagine donc à la manière d'une mémoire qui conserve les « simulacres » des corps comme s'ils étaient des empreintes de la réalité physique gravées dans une mémoire qui en retient les détails des figures et des mouvements. Ce qu'il exprime autrement dès la première mouture du projet de *Chronique...* en imaginant ses collègues et lui comme les « archivistes » « des pages perdues » [8]. Plusieurs décennies après la réalisation de *Chronique...*, il reconnaît que sa « valeur d'archive » n'était pas un simple souhait et qu'elle assure l'intérêt qu'on lui porte encore aujourd'hui [9].

Si l'esprit empiriste convient pour définir l'esprit général du projet *Chronique...*, il m'apparaît trop vague pour en détailler l'approche documentaire du quotidien. C'est pourquoi je propose d'en poursuivre le développement en m'appuyant sur le parallélisme du corps et de l'esprit chez Spinoza qu'il propose de la façon suivante : « Les affections du Corps, autrement dit les images des choses, s'ordonnent et s'enchaînent dans le Corps très exactement de la façon dont les pensées et les idées des choses s'ordonnent et s'enchaînent dans l'Esprit » (Spinoza, p. 505) [10]. Cette proposition qui entremêle les notions (images, corps, pensées, idées, affections) demande des éclaircissements. À première vue, le parallélisme est une idée simple qui soutient la relation immédiate entre la réalité physique des corps et l'activité de l'esprit. Il a toutefois l'avantage de traduire en une proposition philosophique liminaire le profond désir phénoménologique qui anime le cinéma documentaire qui

souhaite restituer les images des choses comme elles sont dans la réalité même. Il va sans dire que ce désir ne passera jamais l'épreuve des faits puisqu'il néglige les médiations propres à la reproduction cinématographique de la réalité, mais il force à penser la nature formelle des liens entre les corps et leurs images. Le parallélisme n'est donc pas aussi simple qu'il a en l'air. Il possède des caractéristiques qui permettent d'imaginer une théorie de l'accord entre la réalité des corps et ses images autrement que sous la forme d'une représentation au sens mimétique du terme ou encore sous celle logique du modèle et de la copie qui mène au seuil de la simulation. Or, c'est bien ce que Leduc voulait éviter, et, à mon sens, le parallélisme de Spinoza nous permet de comprendre comment il est possible de le penser et de le réaliser.

Spinoza propose méthodiquement de comprendre la nature d'un corps pour découvrir, ensuite, celle des images qui leur correspondent dans l'esprit (Spinoza, Scolie, Proposition XIII, p. 123) [11]. Le corps se détermine, selon lui, par ses affections, c'est-à-dire par sa capacité d'affecter et d'être affecté par d'autres corps [12]. Le philosophe ne conçoit pas le corps en lui-même comme une substance autonome et isolée; il est un mode, une manière d'être, qui se définit, en amont, par les corps qu'il détermine comme effet et, en aval, par les corps qui le déterminent comme cause. Le corps ne peut être pensé autrement, selon lui, qu'engagé dans une concaténation, et non comme une chose qui occupe un espace déterminé, qui a du volume et un poids. Le corps n'est qu'un maillon dans la chaîne des corps qui s'entrelacent mutuellement selon une causalité affective; autrement dit, il se conçoit comme une suite de corps sous la forme d'un arrangement sériel. Cette forme qu'il appelle ici et là « enchaînement », « connexion » ou « ordre » est le substrat de son système philosophique. Lorsqu'il affirme conséquemment que le corps existe tel que nous le sentons (Spinoza, Livre II, Proposition XIII, Corollaire, p. 123) et que « l'Esprit ne se connaît pas lui-même, si ce n'est en tant qu'il perçoit les idées des affections du Corps » (Spinoza, Livre II, Proposition XXIII, p. 151), il faut comprendre qu'on ne peut le concevoir autrement que comme une suite de corps qui s'affectent mutuellement et que les idées dans l'esprit ont la même nature formelle que lui, c'est-à-dire qu'elles ne sont pas essentiellement isolées les unes des autres, mais raccordées nécessairement en série. Bref, l'esprit ne conçoit pas d'idées a priori, abstraites ou parfaitement autonomes; il génère des idées qui sont en fait une suite d'images qui expriment, parallèlement, les affections du corps.

Le parallélisme entre le corps et leurs images dans l'esprit repose ainsi sur la nature formelle et sémiotique qui n'est ni iconique ni symbolique, mais diagrammatique : elle correspond à des tracés, à des parcours, à des mises en série, comme si l'on raccordait les multiples points sur un plan ou sur une carte. Il faut bien saisir, comme le dit Deleuze, que le parallélisme et la logique de Spinoza « ne consistent pas à nous faire connaître quelque chose, mais à nous faire connaître notre puissance de comprendre » (Deleuze, 1968, p. 114). C'est pourquoi la signification d'une image ne se trouve pas dans son contenu objectif ou représentatif, comme si elle devait établir la correspondance entre une idée et un objet représenté. La signification d'une image définit sa relation avec les images qui la précèdent et qui la suivent, elle est montage, comme l'être formel des idées est, pour Spinoza, un enchaînement d'images dans la pensée [13]. Une image ne signifie jamais seule, comme un corps ne

trouve jamais en lui-même sa propre cause : image et corps sont les parties d'un ensemble reliées par des tracés qui expriment, sur la forme diagrammatique, leur disposition les unes par rapport aux autres. Or, c'est parce que les images et les corps partagent la même nature formelle qu'ils peuvent communiquer en parallèle. Cette communication est, pour Spinoza, du ressort de l'imagination, c'est-à-dire l'acte par lequel la pensée noue des images entre elles en corrélation avec les affections de son corps : « Si le corps a une fois été affecté par deux ou plusieurs corps à la fois, quand ensuite l'Esprit en imagera un, aussitôt il se souviendra également de l'autre » (Spinoza, Livre II, Proposition XVIII, p. 143). Le corps conserve ainsi en mémoire, sous la forme de traces, l'ordre de ses rencontres affectives avec les autres corps dans l'expérience, et la pensée se sert de ces mêmes traces pour restituer la présence de cet ordre dans une série d'images [14]. Suite, enchaînement, montage, tracé, diagramme, etc., sont les termes qui déterminent, en somme, la nature formelle du parallélisme entre les images dans l'esprit et les affections du corps.

Avec le parallélisme, Spinoza affirme qu'il n'y a pas de différence de nature ni même de degré entre les corps et leurs images; les corps n'ont pas plus de réalité que leurs images, et celles-ci ne seraient pas plus une fiction de l'imaginaire que ceux-là. Les corps et les images correspondent à une seule et même réalité, à un seul et même enchaînement entre des corps. Et cette réalité ou manière d'être unique s'exprime de deux manières différentes, selon l'attribut de l'étendue (les corps en acte) ou selon celui de la pensée (les corps en images) [15]. On aura compris que la philosophie de Spinoza ne nous permet pas seulement d'établir une correspondance entre la série des images dans un film et l'ordre des choses dans le monde, elle nous fait comprendre comment le montage des images cinématographiques épouse formellement notre puissance de penser le monde.

2. L'Expression des corps et l'expression des images dans *Chronique...*

Que gagne-t-on en grossissant ainsi la présentation des « petits moments vrais » dans *Chronique...* sous la loupe du parallélisme de Spinoza? Cette amplification nous force à imaginer la synchronisation entre l'expression des corps dans la réalité et leur expression en images dans la pensée. Il faut comprendre que la notion d'expression, pour Spinoza, est équivalente à celle de la nature formelle des idées et des corps, soit à une suite, un enchaînement. Ainsi, l'expression de la réalité correspond à l'interaction entre des corps qui agissent et pâtissent, ce sont des manières d'être des corps qui les déterminent à être cause ou effet les uns des autres; et l'expression de la pensée se définit, elle aussi, comme un enchaînement non pas de corps, mais d'idées qui sont des images de choses pour Spinoza, comme je l'ai dit plus tôt. Il n'y a donc pas deux réalités, l'une des corps et l'autre de la pensée; il n'y a qu'une seule réalité ou substance [16], mais qui s'exprime deux fois, une fois dans l'étendue et une autre dans la pensée.

Le parallélisme est un principe de synchronisation entre la réalité des corps et les images qui s'arrime bien au cinéma documentaire qui s'applique à restituer, comme le désire Leduc, « les petits moments vrais » composés d'interactions entre des corps qui parfois atteignent la vie minuscule, comme un ouvrier qui offre une cigarette à son collègue, ce qu'il appelait, en bref, « les gestes simples ». Le cinéaste sait que ces moments sont expressifs, que ce sont des manières d'être emplis

de micro-actions corporelles qui s'enchaînent aux détails infimes exprimés dans les images subséquentes. C'est pourquoi il a choisi, pour réaliser *Chronique...*, de travailler collectivement et quotidiennement, qu'il a tourné une quantité effarante d'images avec son équipe en *plantant* la caméra un peu partout dans la ville et ailleurs en région, souvent sans aucune préparation ou repérage préalable; il court après l'expression de la multitude des manières d'être des corps dans l'étendue. Mais le problème de Leduc n'est pas de la trouver, de la débusquer dans une arrière-cuisine ou dans l'impasse d'une ruelle; son problème, c'est que les corps s'expriment — se disposent les uns par rapport aux autres, s'enchaînent — d'une infinité de manières partout et en tout temps. Dans l'épisode *Vendredi* : « *Les chars* », les actions entremêlées de garagistes, de remorqueurs et de clients dans un garage sur le boulevard Sainte-Croix à Saint-Laurent sont expressives par elles-mêmes et elles n'ont pas attendu le cinéma pour l'être. Leduc et son équipe ont évité de faire d'un seul corps ou objet, d'un seul personnage, le centre de l'action, car ils ont compris que la signification de l'épisode correspondait très exactement aux relations qui affectent mutuellement les parties de l'ensemble. Dans *Lundi* : « *Petit pain, petite chaumière* », autre épisode de la série, l'entrevue entre une femme qui cherche l'âme sœur et un employé de l'agence matrimoniale qui marchandé le désir amoureux est ponctuée de tensions qui donnent, à ce moment de confessions intimes et indiscretes entre une femme qui cherche l'amour et un agent qui essaie de le lui vendre, une expressivité qui rivalise avec l'intensité des actions dans un garage par un après-midi de tempête. Tout comme l'homme dans *Mardi* : « *Un jour anonyme* » qui démontre l'agilité de son chien devant des enfants sur le trottoir d'une rue sans nom de Montréal, à proximité d'un autre homme qui se berce tranquillement sur une chaise devant sa maison et d'autres voisins qui regardent on ne sait quoi par la fenêtre (*Mardi* : « *Un jour anonyme* », autour de la 12^e minute). Dire que ces moments sont des tableaux vivants ou un théâtre serait une métaphore, car ils n'ont pas besoin de scène pour s'exprimer. Il ne servirait à rien de les accumuler d'ailleurs, la liste serait aussi longue que l'inventaire complet des moments vrais qui ont été captés par l'équipe de tournage. Et c'est bien le problème de Leduc : en voulant rendre compte de l'expression de la vie quotidienne, les micro-événements d'un coin de rue ordinaire ou celle encore des allées et venues dans un dépanneur, son projet est potentiellement infini. Comme le dit Spinoza, « Plus nous comprenons les choses ordinaires [c'est-à-dire, selon lui, plus nous sommes à même de tracer l'ordre et l'enchaînement d'un très grand nombre de corps dans la pensée], plus nous comprenons Dieu » (Spinoza, Livre V, Proposition XXIV). ou, comme le dit encore le philosophe, la nature ou la réalité qui correspond à la somme infinie de toutes nos actions. C'est peut-être pourquoi *Chronique...* a été si long à produire, plus de cinq ans, car outre le fait que Leduc et son équipe l'ont réalisé à temps perdu en allant capter des tranches de vie ordinaire au gré des circonstances et de la disponibilité de chacun, son sujet était illimité. Ils ont tout de même dû faire des choix pratiques (temps et budget), autrement la durée du film aurait été équivalente, en théorie, à celle de la réalité elle-même. Il faut convenir à l'évidence que la série de films qui dure plus quatre heures et 45 minutes n'est qu'un fragment infime du monde. Mais ce n'est là qu'un moindre mal, car qui pourrait avoir l'ambition insensée de couvrir entièrement le monde,

sinon les cartographes imaginaires de Borges qui ont produit une carte si dilatée d'un empire qu'elle le redoublait en tous points, avant que la génération suivante en reconnaisse l'inutilité (Jorge Luis Borges, 1979, p. 199). Contrairement à ce désir aussi absurde qu'impossible, Leduc et son équipe savaient que les images documentaires ne servaient pas à redoubler le monde, mais à nous faire connaître formellement notre puissance à le penser.

« Nous avons au départ des dossiers de base : l'alimentation, l'habitation, l'argent, les loisirs, la mort, etc. » (Jacques Leduc, 2009, p. 24) Leduc et son équipe se sont donné quelques repères pour limiter minimalement la captation des images de la vie quotidienne. L'argent et la voiture sont les thèmes qui se remarquent le plus dans la série, ce qui n'a rien d'étonnant puisqu'il s'agit de phénomènes sociaux qui animent les plus vifs désirs des individus (ce qui est encore vrai aujourd'hui) et qui permettent les échanges. Mais ces thèmes ne se limitent pas qu'à représenter des faits de société; ils servent surtout à donner une forme à l'expression des images dans la série. L'argent et la voiture offrent l'occasion de traverser la quasi-totalité de la société. Bien qu'on les retrouve pour ainsi dire partout, il importe plus à mon avis de remarquer comment ils se joignent l'un à l'autre en ordonnant une suite d'actions et de gestes qui les impliquent réciproquement. Or, cette connexion entre les grands thèmes par les actions et les manières d'être qui s'y rattachent offre aux images de *Chronique...* les contours qui les identifient. Par exemple, le thème de l'argent ne motive pas seulement les images tournées à Blue Bonnets dans *Jeudi* : « *À cheval sur l'argent* »; on le retrouve un peu partout dans les autres épisodes de la série, aussi bien devant un guichet de ciné-parc (*Samedi* : « *Le ventre de la nuit* », autour de la 39^e minute) que dans un atelier de réparation de vélos (*Mardi* : « *Un jour anonyme* », 5^e minute). Les images de l'accumulation massive de dollars à Blue Bonnets qui rappellent celles d'une chaîne de montage industrielle nous donnent à penser que l'échange social établit son modèle sur l'ordre mécanique de l'argent et de la voiture. Mais c'est par l'entremise de l'enchaînement des actions liées à ces thèmes que les images révèlent la forme que prend leur signification, car bien qu'ayant chacune un sens objectif en elles-mêmes, elles sont signifiantes globalement dans leur succession et leur continuité. *Chronique...* propose bel et bien des mises en série d'images qui expriment, en pensée, un ordre dans l'étendue sociale qui ne définit rien d'autre que des modes de vie ou des manières d'être (des modes de subjectivation), et non des sujets, des personnalités ou des caractères. Enfin, la spécificité des images de la série n'est pas tant de montrer le fondement économique des rapports sociaux — n'importe quel ouvrage de sociologie arriverait parfaitement à nous en convaincre — ou leurs effets psychologiques sur les individus, mais de mettre en continuité des micro-événements qui n'ont apparemment rien à voir les uns avec les autres pour nous donner à penser le sens continu des actions quotidiennes, au-delà de l'identité ou du statut des individus et des situations particulières.

Une manière d'être ou une forme de vie est un phénomène qui ne se comprend jamais seul; sa signification découle de sa relation avec d'autres phénomènes, comme l'argent et la voiture. C'est bien ce qu'affirme le pragmatiste William James dont le propos rappelle la pensée de Spinoza que l'on a décrite plus tôt : « La substance n'a pas résisté à la critique pragmatiste de l'École anglaise. Elle

n'est désormais plus qu'un nom parmi d'autres pour désigner le fait que les phénomènes nous parviennent par groupes et nous sont donnés sous forme d'ensembles cohérents, ces ensembles précisément sous lesquels nous, sujets connaissant finis, les rencontrons dans l'expérience ou les pensons » (William James, 2011, p. 187). Les phénomènes (ce qui inclut aussi bien la matérialité des objets que les gestes et les paroles des humains) forment des assemblages que les images expriment parallèlement dans le montage. C'est pourquoi Leduc affirme qu'il lui « semblait impossible de faire un film à Montréal (et sur la radio qu'écoutent les gens dans leur char!) sans passer par Radio Sexe » (Jacques Leduc, 1975, f. 10), et sans doute aussi parce que la voiture est l'espace privé idéal pour écouter l'intimité des autres sur la voie publique. L'affirmation de Leduc se concrétise dans *Mardi* par exemple lorsqu'on entend la voix d'une auditrice à la radio qui se plaint de l'indifférence de son copain à l'émission animée par Huguette Proulx et le Dr Gendron. La voix de cette femme est substituée à la rumeur de la rue et des voitures, cependant que l'on voit toujours un homme qui ordonne à son chien de ramasser de l'argent sur le trottoir, le même dont j'ai parlé plus tôt (*Mardi* : « *Un jour anonyme* », 12 min. 45 sec.). Si la connexion entre les deux scènes est fortement accusée (l'argent, le contrôle, l'affection et le spectacle public), c'est que la signification des images est inséparable de leur enchaînement, ce qui inclut ici dans ce plan le son dont la fonction consiste à *annoncer* l'image qui vient (l'image qui suit celle de l'homme et de son chien sur le trottoir nous dévoile les animateurs de Radio Sexe dans le studio d'enregistrement) tout en réfléchissant à leur assemblage par le montage décalé du son et de l'image. On pourrait parler ici d'« image angélique » qui précise un mode de montage sous la forme de l'annonce, pour reprendre un commentateur sémioticien de Spinoza [17]. Il y a un autre exemple d'une série signifiante entre argent, voiture et désir qui est parfaitement exprimée dans *Le plan sentimental*, huitième film de la série qui consiste en un montage d'images non utilisées dans les sept autres films. Le plan montre au ralenti (l'un des rares de la série) l'arrivée d'une voiture au guichet d'un ciné-parc (il s'agit sans aucun doute d'images tirées de la même séquence au ciné-parc qui n'ont pas été utilisées dans *Samedi*) et les gestes effectués pour le paiement. Le gros plan et le ralenti qui nous permettent de voir très précisément la main du conducteur qui frôle à deux reprises celle de la caissière donnent un aspect sensuel à une scène qui est somme toute banale (*Le plan sentimental*, de 7 min. 41 sec. à 8 min. 18 sec.). Véritable chez-soi mobile, mais aussi lieu intermédiaire entre le soi et l'autre avec tous les désirs qui peuvent lui être associés, le « char » dans cette scène détaille, sur le mode de la circulation monétaire, la proximité physique entre deux personnes qui ne se connaissent pas.

La forme significative des images dans *Chronique...* repose entièrement sur leur montage qui enveloppe, en une seule réalité quotidienne, les actions, les êtres et les choses au-delà des contraintes du temps et de l'espace. C'est cette forme qui encadre l'expressivité de la vie. Il ne s'agit pas de planter une caméra dans un garage par un après-midi de tempête ou sur le coin d'une rue un mardi quelconque pour capter la réalité, la puissance pensante du cinéma documentaire se trouve ailleurs, dans l'ordre des images qui exprime, parallèlement, l'ordre des êtres et des choses en acte.

Les images montées de *Chronique...* atteignent un point de vue offrant une perception en continu

d'une expérience non bornée par le regard d'une seule personne. Ces images semblent tout voir, atteignant un point de vue qui transcende la vision à hauteur d'homme sur la vie quotidienne [18]. Si les longs plans-séquences sont rares dans la série, c'est peut-être parce que les images qui se succèdent au montage tentent, non pas d'accentuer des effets dramatiques, mais d'intensifier la continuité entre les gestes et les actions d'un individu à l'autre, d'un lieu à un autre, en évitant finalement l'« album de famille » [19]. Dans *Mardi* : « *Un jour anonyme* » par exemple, le montage d'images nous laisse voir un éleveur dans un champ avec ses vaches et un laitier devant un dépanneur-restaurant de Montréal. En une construction elliptique, les images retracent le parcours d'un des aliments les plus familiers, le lait, de sa production à sa consommation, c'est-à-dire de la vache au client en passant par l'éleveur et le laitier. C'est cette trame imagée entre différents corps que nous font découvrir les images de la série, et elle n'est ni une représentation au second degré d'une réalité première ni une fiction, car, pour reprendre les mots de Spinoza, elle exprime les corps sous l'attribut de la pensée, accompagnant ces mêmes corps qui, eux, s'expriment seuls dans l'étendue. Leduc et son équipe n'ont pas économisé les effets au montage pour faire comprendre l'ordre des choses ordinaires aux spectateurs. En raccordant les images qui unissent un éleveur et ses vaches dans un champ et un laitier et ses caisses de lait dans un dépanneur-restaurant de Montréal au début de *Mardi*, le montage suggère explicitement la continuité des actions entre des corps qui, parce qu'ils sont éloignés dans l'espace et le temps, ne pourrait pas être perçue sans être exprimée dans un montage d'images. Au début du film, on voit un laitier de dos qui entre dans un dépanneur de Montréal. Les images qui suivent immédiatement nous laissent voir un éleveur de dos et qui, dans un mouvement identique à celui du laitier, entre dans l'étable pour préparer la traite. On le suit après dans l'étable toujours de dos en un travelling avant entre deux rangées de vaches. La coupe au montage freine le mouvement en revenant au plan fixe du début sur le coin de la rue à Montréal. Les images nous laissent voir cette fois une cliente qui sort du dépanneur avec un litre de lait à la main par la même porte où le laitier y était entré plus tôt. La trame entre ces corps se profile dans la symétrie de leurs mouvements qui est exprimée par l'ordre des images. Les plans qui s'entrelacent assemblent ainsi leurs actions en une chorégraphie qui n'est ni intentionnelle ni simulée — Leduc ne l'a pas scénarisée! —, mais qui a tout de même besoin des raccords entre les images pour s'exprimer en pensée.

De nombreux parallèles rapprochent la campagne et la ville dans ce mardi anonyme. Je pense à la suite d'images qui fait du marché Jean-Talon un lieu intermédiaire entre le champ et l'assiette. Vers la fin du film, les images nous introduisent dans une taverne où se déroule une épluchette de blé d'Inde en synchronisant, au montage, le geste d'un homme qui décharge des poches de maïs au marché Jean-Talon arrivées par camion de la campagne et celui de la serveuse qui sert des blés d'Inde dans la taverne (*Mardi*. « *Un jour anonyme* », 23 min. 30 sec.). Le mouvement corporel de l'homme se prolonge parfaitement dans celui de la femme, suggérant ainsi, par la magie du montage, une continuité entre la poche qu'il s'apprête à décharger et l'assiette de maïs fumants qu'elle sert à un client. On y voit, par la suite, les étapes ordonnées de la fête : des mains qui épluchent le blé d'Inde à

l'épi entièrement égrené, en passant par les images de mastication. On entend simultanément un air country qui anime la fête et qui ramène, non sans un brin d'humour et d'ironie, un peu d'air de la campagne (« *Quand le soleil dit bonjour aux montagnes* ») dans la taverne encombrée et enfumée. Cette série d'images est raccordée après à un plan fixe qui nous ramène aux poches de maïs au marché Jean-Talon. Et comme si le montage ne l'exprimait pas déjà assez clairement, la musique que l'on entendait dans la taverne continue d'accompagner ces dernières images au marché. Le film ne nous fait pas connaître le sens d'une épluchette de blé d'Inde à Montréal dans les années 1970 ni le sens du travail qui est accompli dans un marché public; du champ à la ville en passant par le camion et le marché, le montage des images à la fin de *Mardi* donne à penser l'enchaînement des actions, des gestes et des affections qui ordonne l'agitation humaine autour d'un aliment qui n'a rien d'extraordinaire. On retrouve le même type de relation entre la campagne et la ville avec le haricot dans *Mercredi* : « *Petits souliers, petit pain* », que l'on suit du champ à sa mise en conserve, et qui se retrouve dans le buffet offert aux convives d'une soirée-bénéfice à la fin du film [20]. Le dernier plan de *Mercredi* est, selon moi, l'un des plans de la série qui réussit le mieux à suggérer que la ville est consubstantielle à la campagne. Immédiatement après les images d'un entrepôt où sont rangées des centaines de boîtes de carton qui contiennent les boîtes de conserve de haricots, on voit, en gros plan, un homme bêcher dans un jardin d'une beauté pittoresque (*Mercredi* : « *Petits souliers, petits pains* », 31 min. 48 sec.). On découvre cependant, en un lent zoom arrière, que ce jardin n'est qu'un bout de terre cultivée le long d'une voie ferrée en plein cœur de Montréal. Le mouvement de caméra équivaut ici à un effet de montage qui confond notre attente. En effet, l'image en gros plan du jardin au début nous fait « tomber » par habitude, comme dirait Spinoza, dans l'idée de la campagne et non dans celle de la ville. Ce que la fin du plan contrarie en nous laissant voir, en fond de scène, des immeubles et le pont Jacques-Cartier. L'air baroque du clavecin qui accompagne ce dernier plan aurait dû pourtant nous prévenir que l'on vit toujours dans une sorte de cathédrale où les perspectives, bien que multiples, voire infinies, sont finalement contigües, comme un champ cultivé et une rangée de maisons ou de boîtes de haricots. Le mouvement de caméra qui élargit progressivement l'horizon dans le dernier plan de *Mercredi* nous donne ainsi une idée très adéquate de cette proximité qui, autrement, serait restée inaperçue [21].

3. La découverte du quotidien : l'étranger au seuil du familier

L'adaptation du parallélisme de Spinoza sur les images de *Chronique...* m'aura servi d'introduction à la découverte cinématographique du quotidien qui ne se limite pas à fixer sur la pellicule les affairments journaliers d'un seul individu ou l'agitation dans une cuisine un soir de semaine. Par la force du montage des images qui recoud les destinées en une série de *chroniques* anonymes, le film de Leduc transcende le journal personnel et l'album de famille. Cette perspective sur la multitude [22] offre une vue en profondeur qui permet de découvrir l'apparition et la formation du quotidien dans une relation affective originelle avec le monde qui n'épargne personne. Avant de nous engager dans l'analyse de deux moments de *Chronique...* qui, selon nous, le démontrent de manière exemplaire — dont celui très connu des jeunes hippies qui se détendent dans une cour arrière par un bel après-midi

dans *Samedi* : « *Le ventre de la nuit* », il me faut d'abord synthétiser en un paragraphe la thèse phénoménologique de Bruce Bégout qui soutient que la vie quotidienne apparaît dans la dialectique du familier et de l'étranger qui structure notre rapport au monde depuis les origines.

La vie quotidienne ne se découvre pas comme phénomène dans les menus gestes qui se répètent tous les jours. Il ne servirait à rien, par conséquent, de les représenter comme tels au cinéma pour découvrir le quotidien. C'est qu'il faut remonter, selon Bruce Bégout, à l'origine qui les commande. Il faut ni plus ni moins revenir à l'affection première de notre rapport originel au monde — l'angoisse fondamentale — pour entrevoir la nécessité de cadrer la vie dans le quotidien : « Ce sera le lent et fastidieux processus de formation de la vie quotidienne. C'est la crainte de l'indéterminé qui nous pousse à sortir de cet état originel d'incertitude, état incommode et pénible que le quotidien cherche à soulager » (p. 197). Cette « peur du contact avec l'illimité » (p. 190), l'angoisse fondamentale de notre *être-au-monde*, trouve son apaisement non pas dans l'effort intellectuel, mais dans la pratique : par la répétition des gestes et par la continuité de ses actions, on stabilise sa relation au monde et aux autres par la création d'un milieu familier. Si la familiarité a l'avantage de procurer un sentiment de sécurité, elle a toutefois l'inconvénient de rejeter l'indétermination du monde et l'étrangeté hors de la bulle familière. Elle nous engage par le fait même dans un processus qui inhibe les possibilités de mouvement, d'ouverture et de devenir en homogénéisant la vie, la rendant ennuyeuse et pénible. De plus, lorsque le processus de quotidiennisation est tenu pour acquis et ne fait plus l'objet de réflexion et de pensée, il drape l'angoisse originelle d'un « mensonge » qui laisse « croire que les choses sont ce qu'elles sont, que l'évidence naturelle règne partout, que la familiarité constitue notre rapport fondamental au monde » (p. 249). Si le quotidien se découvre à l'origine dans l'apaisement du sentiment inconfortable d'indétermination, il apparaît à l'autre bout du processus dans l'effet pernicieux de la réification qui oblitère l'angoisse originelle. Le quotidien ne se révèle pas comme phénomène pour Bégout dans l'expression simple du familier, mais dans le processus de familiarisation dont la racine est indissociable du sentiment d'étrangeté du monde. Je comprends alors pourquoi Bégout affirme que le quotidien se découvre dans notre rapport à l'étranger lorsqu'on est confronté à la défamiliarisation et au dépaysement par la force des choses, des événements ou des situations. C'est que la rencontre avec l'étrangeté du monde et de l'autre, qu'on « fuit comme la peste » (p. 190) puisqu'il nous fait renouer avec « l'incertitude primitive de [s]a propre condition » (p. 331), est inévitable au mouvement de la vie. Le philosophe soutient ainsi que la structure essentielle de la vie quotidienne commande l'ouverture et la rencontre plutôt qu'un repli sur soi et sur ses habitudes : « Une vie quotidienne authentique, c'est une vie qui ne se limite pas à elle-même, une vie qui excède ses formes habituelles et va à la rencontre de ce qui la contrarie et la complète. Mais toute la difficulté consiste pour elle à trouver un équilibre entre le même (la sécurité) et l'autre (le mouvement). [...] Toute vie humaine, saisie dans sa quotidienneté, se déroule dans cet entre-deux » (p. 250).

L'ordre des images dans *Chronique...* tel que je l'ai décrit précédemment convient tout à fait à l'expression de la vie humaine dans l'état intermédiaire entre le familier et l'étranger, entre la sécurité

et le mouvement. Par exemple, dans *Dimanche : « Granit »*, le cinéaste a filmé le départ à la retraite d'un employé de l'ONF, John Caulfield. Ce bel hommage rendu à une personne qui a *rendu service* pendant 31 ans est constitué des images de sa dernière journée de travail. On le voit d'abord refaire les mêmes gestes, les mêmes actions, qu'il a accomplis, suppose-t-on, dans le même ordre toute sa vie : on le voit le matin prendre l'autobus, entrer dans son bureau, déposer son journal et son chapeau sur une filière avant de retirer sa veste et l'accrocher dans un casier. On l'aperçoit ensuite en train de consulter des feuilles sur sa table de travail, la liste des tâches qu'il devra accomplir dans la journée, peut-être des commandes à recevoir ou à préparer. Enfin, il se fait un café. Les autres images qui lui sont consacrées dans le film ont été tournées plus tard cette même journée lors du dîner offert en son honneur et de la célébration au cours de laquelle on lui remet des cadeaux d'adieu, dont deux valises pour le voyage qu'il s'apprête à faire avec sa femme en Europe. En gros plan, le nouveau retraité, la larme à l'œil, est visiblement mal à l'aise de l'attention qu'on lui porte. Par ailleurs, ce départ à la retraite a lieu certainement un jour de travail, logiquement un vendredi pour clore la semaine. Comme il est peu probable que ce soit un dimanche, le titre du film *Dimanche : « Granit »* ne peut qu'avoir une valeur symbolique : il figure un jour de passage vers l'autre monde, celui du repos éternel. Les images du film annoncent en effet la mort à venir en montrant les étapes de la fabrication d'une pierre tombale en granit et qui, à première vue, n'ont rien à voir avec la dernière journée de travail de l'employé de l'ONF. L'impression de départ, du voyage imminent, est renforcée dans le film par de nombreuses images de moyens de transport : l'avion, le train, l'autobus. Il y a une scène emblématique à cet égard qui englobe largement le thème du départ en associant la mort au voyage par la mise en série, en un seul plan, d'une pierre tombale dont on s'affaire à calquer l'inscription et d'un avion et d'un train qui passent bruyamment à proximité du cimetière. Cette mise en série d'éléments disparates en un seul plan qui n'ont rien à voir avec le départ à la retraite de l'employé de l'ONF exprime pourtant et d'une manière claire l'ordre de la vie d'un retraité : le départ en voyage à l'étranger signifié par le train et l'avion précède celui définitif de la mort connotée, elle, par la pierre tombale; pour tout dire le premier départ *annonce*, comme une image angélique, le second [23].

En saisissant l'homme entre le passé familial du travail et l'avenir étranger de la retraite, ces images découvrent, pour reprendre Bégout, la « vie quotidienne authentique ». Après tant d'années passées et d'habitudes acquises qui ont transformé son lieu de travail en un second « chez soi » [24] social, l'employé de l'ONF se retrouve face à l'indétermination du monde à venir, renouant ainsi avec sa condition originelle. Cette dernière journée de travail est un présent où le passé et le futur échangent leur puissance. La première série d'images nous le montre le matin répétant les gestes qu'il fait depuis 31 ans avec, en gros plan, l'horloge de son bureau qui indique 8h30. La seconde série d'images consacrées à la célébration le montre à l'inverse sur le point de quitter ce lieu familial pour un avenir qui, dans l'immédiat, annonce un voyage à l'étranger. La même horloge indique à ce moment 17h00. La première série d'images qui exprime la familiarité prépare en fait la seconde série qui, elle, épouse le mouvement de son départ imminent. Les heures qui cadrent une journée de travail

servent ici à généraliser le cycle de l'arrivée et du départ. Et c'est pourquoi cette journée qui est la répétition de toutes les autres de sa vie au travail marque l'accomplissement de cette répétition, en scelle la fin. Elle fait entièrement signe au passé en lui donnant une présence dans le présent. Mais cette journée si semblable aux nombreuses autres est toutefois différente : elle clôt le passé connu, cependant qu'elle inaugure un futur inconnu, contingent; autrement dit, elle met un terme au sentiment de familiarité de cet homme qui se sent déjà étranger à lui-même. Les deux séries d'images qui structurent cette dernière journée de travail dans la durée expriment l'état intermédiaire entre le familier et l'étranger, entre la perte de sécurité et le mouvement regagné. L'homme est-il heureux ou craint-il ce nouveau départ? Il est impossible de le savoir bien sûr, mais cela a peu d'importance, car les images, elles, ont fait leur travail en découvrant, dans les nappes de temps qui se rencontrent en un instant, la « vie quotidienne authentique ».

Le départ à la retraite de l'employé de l'ONF rappelle *Jeudi* : « *À cheval sur l'argent* » dans lequel on voit le directeur des services de sécurité de Blue Bonnets discuter avec des clients de la planification financière de sa retraite, carnet et stylo à la main. Même si son avenir économique est assuré, il hésite néanmoins à quitter son travail. On ne connaît pas la raison de son hésitation, mais on peut deviner que la situation le préoccupe pour des raisons autres que financières. En effet, la manière dont il parle immodérément de son plan de retraite trahit un inconfort face à son avenir qui ne se réduit pas à une question économique puisqu'il disposera de revenus suffisants pour vivre ses vieux jours. C'est que ce directeur de la sécurité se trouve dans le même état intermédiaire que l'employé de l'ONF : il est confronté à l'angoisse de quitter la familiarité du travail (les images montrent bien qu'il connaît tout le monde, qu'il est comme chez lui et que ces gestes et ses déplacements vont de soi) pour une vie qu'il ne connaît pas, qui lui est étrangère : comme l'employé de l'ONF, il prévoit aussi voyager à la retraite. Son hésitation qui contraste avec son assurance dans la gestion de l'ordre se manifeste très clairement dans un plan du film où on le voit exposer son « *beau problème* » à un client d'un certain âge qui, lui, vient de perdre son emploi et n'a droit à aucune pension (*Jeudi* : « *À cheval sur l'argent* », entre 15 min. 22 sec. et 16 min. 08 sec.). Or, sans ressentir le moindre embarras, il se demande, devant cet homme, à la manière d'une interrogation indirecte, s'il devrait prendre ou non sa retraite, bien qu'il y soit fin prêt économiquement. Le plan se termine sur un arrêt sur image où l'on voit le chômeur à l'avenir précaire, le visage tourné vers le ciel, scellant la discussion sur un air stupéfait. Et malgré l'arrêt sur image, le film nous laisse tout de même entendre sa réponse : « *t'aussi ben prendre ça easy* ». L'inconvenance de la demande n'est pas à mettre sur le compte de la suffisance ou du mépris du chef de la sécurité, mais de l'inquiétude d'un futur retraité face à l'indétermination de la vie qui vient. Ce plan fait écho à la thèse de Bégout, au sens où il nous fait découvrir la vie quotidienne dans l'« illustration concrète de cette unité de l'inquiétude et du mouvement de chaque élan de la volonté qui, simultanément, craint et espère le résultat de son action » (p. 205).

L'état intermédiaire entre le familier et l'étranger est produit également par la présence de la caméra qui suggère un « regard autre » qui fait sentir, comme le dit si bien Michèle Garneau, un

« exotisme de l'intérieur » (Michèle Garneau, p. 10). C'est ce regard à mon sens qui est exprimé dans une longue séquence de *Samedi* : « *Le ventre de la nuit* » où l'on voit quatre jeunes hippies franco-ontariens qui fêtent la Saint-Jean-Baptiste dans la cour d'une maison par une belle fin d'après-midi. Les effets de caméra dans cette scène déterminent un régime de vérité dans le film qui n'est ni celui du Candid Eye (qui se définit par un point de vue objectif qui s'efforce de révéler la réalité objective en utilisant une longue focale pour ne pas influencer les sujets filmés), ni celui du cinéma direct (qui se caractérise, lui, par l'emploi du grand-angle et de la caméra légère pour entrer dans la scène à la rencontre des sujets, au point de devenir elle-même sujet parmi les autres (Vincent Bouchard, 2012, p. 96, 206 et 229-230)), mais qui tient des deux à la fois. L'équipe de tournage utilise en effet la longue focale (les images sont tournées de l'extérieur de la cour, manifestation de la ruelle), mais, contrairement au Candid Eye, la caméra n'est pas cachée pour capter les gestes et les émotions avec authenticité. Cette scène tient du Candid Eye en ce qu'elle témoigne de la volonté de filmer les gens en les gardant à distance, mais s'en éloigne également puisqu'elle est bien à vue. Les hippies se savent donc filmés et ne s'y opposent pas, ils invitent même l'équipe de tournage à les rejoindre dans la cour pour prendre une bière avec eux. Leur invitation reste sans réponse. Manifestement, l'équipe de tournage ne réagit pas, et la caméra tourne de l'extérieur de la cour jusqu'à la fin (on y voit seulement le preneur de son y entrer pour faire son travail (*Samedi* : « *Le ventre de la nuit* », 31 min. 44 sec.)). C'est pourquoi il ne s'agit pas totalement de cinéma direct, si on le conçoit sous la forme d'un dispositif léger et synchrone qui entre dans la scène pour filmer les gens de près au grand-angle, comme dans *Vendredi* : « *Les chars* » où la caméra est immergée dans la salle d'attente d'un garage, en filmant de très près l'agitation qui s'y déroule de tous bords, tous côtés. Même si elle n'entre pas dans la scène et qu'elle filme toujours de l'extérieur ce qui se passe à l'intérieur de la cour, la caméra dans *Samedi* est pourtant « participante » et rejoint, de ce fait, « [l]e cinéma vérité, tel qu'aime le comprendre Jean Rouch, [qui] "consiste à filmer la réaction que provoque chez les gens la présence de la caméra" » (Vincent Bouchard, p. 207). On voit justement ce type de réaction dans *Samedi* : en n'arrivant pas à ignorer la présence de la caméra, les hippies ne savent plus quoi faire et se sentent un peu mal à l'aise de faire comme si de rien n'était en continuant à discuter entre eux. Pour distraire le malaise, ils se mettent alors en scène, l'un en faisant de la claquette avec de gros sabots, une autre en faisant une danse irlandaise pour accompagner la musique qui provient de l'appartement, un troisième en montrant la confection de son pantalon japonais tout en profitant de l'occasion pour se déshabiller sans pudeur devant la caméra et, enfin, un dernier en exhibant une photo de famille qu'il accompagne du petit récit des trois enfants que l'on y aperçoit (on apprend qu'il s'agit de sa mère et de ses deux oncles, dont l'un est mort à 16 mois pendant l'épidémie de la grippe espagnole). Ils apparaissent, à la fin, heureux et satisfaits de leurs prestations, encouragés par les rires et les applaudissements des enfants qui ont tout vu de la ruelle à côté de la caméra. La scène se termine sur ces images en laissant entendre une dernière fois les hippies en train de se féliciter : « Bravo pour la famille. Bravo pour nous autres » (*Samedi* : « *Le ventre de la nuit* », 32 min. 40 sec.).

En restant obstinément à l'extérieur de la cour, la caméra occupe jusqu'à la fin une position

étrangère qui trouble la tranquillité de la vie ordinaire de ces jeunes sans être pourtant menaçante, voire agressive : elle semble leur apparaître aussi inoffensive et sociable que les enfants dans la ruelle. La position de l'appareil au seuil de l'intimité permet de produire cet « exotisme de l'intérieur » : les images si familières d'une cour par un après-midi d'été sont tournées d'un point de vue qui, comme celui de l'ethnologue, signale sa non-familiarité avec ce « nous autres » ou « cette famille ». Si près et si loin à la fois, la caméra se situe dans une sorte d'entre-deux qui provoque une suite d'actions dans la vie elle-même que les images donneront à penser parallèlement. Il faut dire que les hippies sont visiblement mal à l'aise dans les premières images de se savoir filmés sans raison apparente. Même si la caméra ne leur est pas hostile, son intention indéterminée et sa position à l'extérieur de la cour provoquent un inconfort chez eux. C'est pourquoi ils essaient d'atténuer ce sentiment en donnant une raison à sa présence en invitant, d'abord, l'équipe de tournage à les rejoindre et, comme elle ne fera pas, en mettant en scène des représentations qui forcent la familiarité. Si ces dernières tentent de compenser l'effet d'étrangeté de la caméra par un excès de familiarité, elles ne font finalement qu'exprimer l'écart qui les sépare. L'enchaînement des gestes et des actions des quatre jeunes adultes est déterminé par la présence de la caméra qui, en restant à la lisière de leur espace intime, les confronte à l'expérience inquiétante d'un regard autre. Au cœur même d'un paisible après-midi d'été, les hippies cherchent ni plus ni moins à quotidienniser cette expérience inhabituelle par une représentation de soi dont l'excès et l'humour expriment un malaise. Leduc et son équipe ont su parfaitement positionner la caméra dans un espace intermédiaire qui permet de découvrir la vie quotidienne au sens que lui donne Bégout. Au final, ces images acquièrent la valeur d'une scène d'anthologie parce qu'elles révèlent, avec une grande authenticité, l'atmosphère bon enfant d'une cour arrière, mais surtout parce qu'elles offrent aux spectateurs le plaisir de reconnaître un sentiment si commun d'inconfort sans le partager, se situant de l'autre côté du miroir du quotidien.

Le cycle ordinaire

L'amalgame entre le parallélisme de Spinoza et la philosophie du quotidien de Bégout m'a offert, je pense, des notions et des principes pour réaliser une analyse des images de *Chronique...* d'un point de vue philosophique. Si je me suis attardé à décrire et à analyser longuement plusieurs séquences du film, c'est que je crois que le rapprochement entre l'art et la philosophie doit absolument éviter les impressions d'érudition démesurée, de prouesses intellectuelles ou de propos sibyllins. Outre ces attentions particulières qui témoignent des précautions de lecture que j'applique dans mon approche philosophique de l'art, je dirais que les images du film ont une profondeur qui se découvre à chacune des lectures que l'on en fait. *Chronique...* fait partie de ces films que l'on peut creuser ou dont on peut retirer les couches sans jamais en voir la fin. J'ai voulu ainsi, dans cet article, en gratter la surface pour faire apparaître, dans la continuité des images, l'expression de la vie qui est elle-même infinie. Cette continuité a manifestement été voulue et pensée au montage, voire au tournage. Elle se fonde toutefois sur un principe empirique (il n'y a rien dans les images qui n'ait été d'abord dans l'expérience réelle) qui, bien qu'il escamote les médiations qui interviennent nécessairement dans le

processus cinématographique, nous permet de réfléchir autrement qu'en termes de représentation ou de copie de la réalité. Le parallélisme de Spinoza m'est apparu une solution acceptable et adéquate pour appuyer un point de vue qui ne cherche pas à contourner le problème, mais à le traverser pour rendre justice à la volonté de Jacques Leduc de montrer des « moments vrais » en mettant en relief ses effets concrets dans la pratique. Il m'a permis en outre de traduire, dans le montage expressif des images, la découverte de la structure fondamentale de la vie quotidienne telle que la conçoit la phénoménologie de Bruce Bégout qui se fonde sur une mise en série d'états (la familiarité, l'étrangeté, l'inconfort ou le sentiment d'insécurité) qui exprime, en somme, le cycle ordinaire du devenir. Le quotidien n'est pas le tableau fixe des gestes banals de tous les jours, mais le mouvement de nos actions entreprises dans la crainte et l'espérance de leur résultat. La vie quotidienne se découvre ainsi dans les actions d'un individu qui tente de rétablir le milieu familial lorsqu'il est confronté à l'indétermination du monde ou au regard étranger.

Le parallélisme de Spinoza pourrait servir l'analyse d'autres films documentaires dans le sillage du cinéma direct, ne serait-ce que pour ouvrir les pratiques d'un cinéma qui désire faire fond sur l'agitation de la vie ordinaire en l'exprimant dans le montage des images. Parmi les nombreux exemples qui me viennent à l'esprit, je pense au documentaire *Dimanche d'Amérique* de Gilles Carle qui exprime la substance italo-montréalaise, non pas dans le portrait d'une famille exemplaire, mais dans la suite des images qui unit des êtres anonymes à des lieux, des choses et des actions en suivant l'ordre temporel d'une journée de repos. Dans ce dernier film, comme dans nombreux autres documentaires que l'on range dans la catégorie du « cinéma direct », l'image angélique fonde la signification sur l'annonce de la suite du monde et sur l'appel du cycle ordinaire du devenir.

NOTES

[1] À notre connaissance, ce document n'a jamais été publié jusqu'à maintenant. Sa valeur documentaire et littéraire nous a incité à le publier. Vous le trouverez donc en annexe. Je tiens à préciser que ce premier document est non daté et non signé, contrairement à un second document reproduit en annexe également, mais qui, lui, a été signé par Jacques Leduc (instigateur et principal responsable du projet) et daté d'août 1975. Les signes d'avancement du projet sont évidents dans le second document, l'utilisation du passé en témoigne. Le ton, les idées et le style, eux, restent néanmoins très similaires. Il semble alors évident que le premier document non signé a été rédigé aussi par Jacques Leduc et qu'il précède celui d'août 1975. Par ailleurs, comme il y a une référence explicite à un événement datant de 1973 (la démolition du cinéma Capitol, p. 14) dans le premier document, il faut donc convenir qu'il a été rédigé entre cet événement et août 1975. Nous remercions l'ONF de nous avoir donné les droits de publier ces deux versions du projet.

[2] Le document est reproduit en annexe.

[3] Par exemple, dans *Lundi* : « *Une chaumière, un cœur* », il est aisé de noter que la scène où l'on voit une cliente discuter de ses goûts en amour avec un représentant d'une agence de rencontres illustre à quel point le désir se transige de manière économique. Le billet de 10\$, bien visible au premier plan

sur le bureau du représentant, ne laisse aucun doute sur la signification de la scène.

[4] Il faut préciser que, pour Bégout, le quotidien n'est empreint d'aucune idéologie, d'aucune valeur, ce qui le distingue de l'« ordinaire » qui suppose, au contraire, une « prise de conscience axiologique » (p. 41).

[5] Leduc évoque le film *The Days Before Christmas* (film de 1958 qui fait partie de la série *Candid Eye* de l'ONF et dont les images ont été tournées par Michel Brault et Georges Dufaux) et *Les Raquetteurs* dans les projets de la vie quotidienne. Pierre Letarte qui a participé à la création et à la production du projet *Chronique...* se souvient qu'à l'époque de sa réalisation, Leduc lui avait fait voir ces deux films (Pierre Letarte, 2009, p. 14). Je tiendrai compte un peu plus dans cet article des différences entre le cinéma à la manière du *Candid Eye* et le dispositif léger et synchrone du cinéma direct.

[6] « On le constate en revoyant les premiers films du début du direct comme *The Days Before Christmas* et, encore à l'époque du direct où on tournait "Chronique...", c'était beaucoup plus facile qu'aujourd'hui de filmer les gens. Il n'y a qu'à regarder les femmes qui préparent le bal de charité dans *Petits souliers, petit pain*. On est chez elle, dans leur salon et c'est comme si elles oubliant la présence de la caméra! Pourtant, Gilles Gascon faisait des travellings... », (Jacques Leduc, 2009, p. 24–25).

[7] À la différence entre autres de Bazin pour qui « "le cinéma [est] par essence une dramaturgie de la nature" », Cavell propose que la réalité, dans le cinéma de fiction, a le rôle « d'être photographiée, projetée, passée à l'écran, exposée et visionnée », (Stanley Cavell, 1999 [1971], p. 237, voir aussi p. 42). J'insiste pour préciser que Cavell ne s'intéresse pas au film documentaire.

[8] « Étant déjà bénédictins dans notre grande institution drabe, nous voulons être ces lents *archivistes* qui ne transmettent pas les évènements qui écrivent l'histoire, mais plutôt les incidents qui la subissent; nous serons moins intéressés par la vie publique des choses que nous le serons par leur vie collective et privée. Et préférons les chiens écrasés aux évènements mondains. Bref, nous avons choisi d'être les journalistes des *pages perdues* au fond d'un journal, au fond du papier ». (Jacques Leduc, 1973–1975, p. 16. Je souligne)

[9] Il affirmait encore récemment la « valeur d'archive » de *Chronique...*, (Jacques Leduc, 2009, p. 25).

[10] L'expression du parallélisme apparaît très souvent dans l'*Éthique*, comme dans cette proposition du livre II : « L'ordre et l'enchaînement des idées est le même que l'ordre et l'enchaînement des choses » (Spinoza, Livre II, Proposition VII, 1988, p. 107).

[11] On comprendra un peu plus loin qu'il s'agit bien d'une question de méthode et non d'une priorité ontologique des corps sur leurs images.

[12] On aura compris que le corps chez Spinoza ne se limite pas au corps humain, même s'il a en vue l'idée d'un corps doué d'un esprit, c'est-à-dire de la capacité à se faire des images de ses propres affections et de celles des autres corps.

[13] « L'essence de l'image est plutôt ce qui permet à une image de se joindre à d'autres images, car aucune image n'a la faculté de subsister d'elle-même comme déterminé par rapport à sa signification. Pour que donc, l'image puisse devenir l'image de *quelque chose*, il faut paradoxalement

que les images singulières se conjuguent au pluriel dans un enchaînement, ou par une mise en chaîne, qui, à cette condition seulement, déterminent la signification des choses. À la limite ce que nous comprenons comme une image n'est jamais qu'un certain enchaînement, car chaque image n'a de sens que dans cette mesure : qu'elle est le résultat d'un enchaînement de traces » (Vinciguerra, 2001, p. 254–255).

[14] Pour Spinoza en fait, la signification fonctionne essentiellement sur ce modèle : « Et de plus, par là nous comprenons clairement pour quelle raison l'Esprit, de la pensée d'une chose, tombe aussitôt dans la pensée d'une autre chose qui n'a aucune ressemblance avec la première; comme, par ex., de la pensée du mot *pomum* un Romain tombera aussitôt dans la pensée d'un fruit qui n'a aucune ressemblance avec ce son articulé, ni rien de commun avec lui sinon que le Corps de cet homme a souvent été affecté par les deux, c'est-à-dire que cet homme a souvent entendu le mot *pomum* alors qu'il voyait ce fruit, et c'est ainsi que chacun, d'une pensée tombera dans une autre suivant l'ordre que l'habitude a, pour chacun, mis dans son corps entre les images des choses. Car un soldat par ex., voyant dans le sable des traces de cheval, tombera aussitôt de la pensée du cheval dans la pensée du cavalier, et de là dans la pensée de la guerre, etc. Tandis qu'un paysan tombera, de la pensée du cheval, dans la pensée de la charrue, du champ, etc., et ainsi chacun, de la manière qu'il a accoutumé de joindre et d'enchaîner les images des choses, tombera d'une pensée dans telle ou telle autre » (Spinoza, Livre II, Proposition XVIII, Scolie, p. 145).

[15] « [...] et par conséquent, que la substance pensante et la substance étendue sont une seule et même substance. De même aussi une manière de l'étendue et l'idée de cette manière sont une seule et même chose, mais *exprimée* de deux manières [...] et ainsi, que nous concevions la nature sous l'attribut de l'Étendue ou sous l'attribut de la Pensée ou sous n'importe que autre, nous trouverons un seul et même ordre, autrement dit un seul et même enchaînement des causes, c'est-à-dire les mêmes choses se suivant l'une l'autre » (Spinoza, Proposition VII, Scolie, p. 109. Je souligne). Deleuze image cette double expressivité comme deux séries qui ne se recoupent pas mais sont égales par principe (Gilles Deleuze, 1968, p. 87–98).

[16] Spinoza nomme cette unique substance Dieu ou la nature ou la réalité. De cette substance, émanent tous les modes ou les manières d'être des étants. Le premier livre de l'*Éthique* est consacré entièrement à définir le régime de la substance unique et celui des modes d'être qui en découlent.

[17] « C'est ce que l'on serait tenté d'appeler l'essence *angélique* (Peirce dirait *iconique*) de l'image, si on se tient au sens étymologique du terme grec [*angelos*]. En effet, l'idée d'image ou la trace/sensation est annonciatrice de quelque chose à laquelle elle ne fait que renvoyer, car elle ne saurait détenir par elle-même et en elle-même sa propre signification : la trace, l'impression, en effet, ne représente pas la chose, elle semble plutôt la devancer, en être comme le précurseur. Si on prête attention à l'image seule et à l'acte de pensée qui lui est attaché, la chose ne fait que s'annoncer dans l'image, mais elle n'est pas encore représentée comme tel ou tel autre objet extérieur. C'est pourquoi, à proprement parler, l'image en tant que telle ne signifie rien, ou plus exactement rien de particulier, dans la mesure où elle n'arrive pas en soi à être son propre contenu.

Cela ne veut surtout pas dire qu'elle soit insignifiante : assurément *elle est signifiante* (sinon on comprendrait mal à partir de quand sa signification devrait commencer), *sans toutefois avoir de signification*. Elle ouvre donc à la signification, promettant ce à quoi elle renvoie. Ainsi essentiellement annonce, promesse de ce qui s'annonce sur le seuil de ce qui survient, et qui en détermine le sens (Lorenzo Vinciguerra, 2001, p. 254–255)

[18] Influencé pas la théorie des affections du corps de Spinoza, Leibniz précise bien ce point de vue qui transcende la perception bornée de la monade : « ...de sorte que chaque corps est affecté non seulement par ceux qui le touchent, et se ressent en quelque façon de tout ce qui leur arrive, mais aussi par leur moyen se ressent de ceux qui touchent les premiers dont il est touché immédiatement : il s'ensuit, que cette communication va à quelque distance que ce soit. Et par conséquent tout corps se ressent de tout ce qui se fait dans l'univers, tellement que celui, qui voit tout, pourrait lire dans chacun ce qui se fait partout et même ce qui s'est fait ou se fera, en remarquant dans le présent ce qui est éloigné tant selon les temps que selon les lieux... » (Leibniz, p. 256). L'influence de Spinoza sur Leibniz est connue. Dans son étude connue sur le sujet, Georges Friedmann affirme que « Ce sont, à notre sens, principalement les livres III et IV de *L'Éthique*, et plus spécialement la théorie de l'action et de la passion, de la volition, l'affirmation du conatus de chaque être, la psychologie des affections, qui ont frappé l'esprit de Leibniz...[...] La théorie de la perfection dans les monades, par laquelle celles-ci sont dites actives ou passives selon que leurs perceptions sont plus ou moins claires, semble bien inspirée de Spinoza », (Georges Friedmann, p. 230).

[19] À la sortie de *Chronique...*, Jean-Pierre Tadros a tout de suite saisi son originalité en le distinguant des films « album de famille », c'est-à-dire ceux qui accumulent les images dans un lieu et un temps précis, dans une fête ou une maison. À l'inverse de ce « cinéma-imagerie », *Chronique...* « vous renverra, dit-il, à une réalité connue, archi-connue même. Mais l'agencement de toutes ces petites parcelles de réalité fait, qu'à la fin, certaines évidences vous sautent au visage » (Jean-Pierre Tadros, 1978, p. 3–4).

[20] L'ordre des images au montage suit très souvent l'ordre des actions dans la réalité. C'est le cas des *Lundi* : « *Une chaumière, un cœur* » où l'on suit les étapes de la construction d'une maison de l'excavation à la rangée de maisons habitées, en passant par le coulage des fondations, l'installation du système électrique, l'achat par un couple avec des enfants et l'inspection. Ou encore les étapes de la construction d'une pierre tombale dans *Dimanche* : « *Granit* ». Les exemples sont trop nombreux pour être tous recensés, mais on pourrait s'en convaincre aisément en remarquant que l'ordonnement des actions est fortement appuyé par la chronologie des heures qui s'écoulent du matin à la nuit, en passant par l'après-midi et la soirée. Le déroulement chronologique est respecté très explicitement dans au moins quatre films sur sept : *Mardi*, *Vendredi*, *Samedi* et *Dimanche*. Il est respecté dans une moindre mesure dans *Mercredi* et ne l'est pas du tout dans *Lundi* et *Jeudi*.

[21] Robert Daudelin remarque que *Jeudi* : « *À cheval sur l'argent* » et *Vendredi* : « *Les chars* » sont les plus fidèles à l'esprit du direct, parce qu'ils partent d'une anecdote et s'en tiennent principalement à un seul lieu, Blue Bonnets et un garage (p. 9). Bien avant lui, Jean-Pierre Tadros était arrivé à la même

conclusion : ces deux films « sont les plus concis et disent bien ce qu'ils ont à dire », tandis que les autres donnent à voir des moments éparpillés qui ne trouvent pas leur « tempo » (p. 4). S'il est vrai que ces deux films forment des ensembles plus cohérents, les autres films y arrivent également si l'on consent à adopter une perspective qui transcende celle qui se maintient à hauteur d'homme je dirais.

[22] Sans vouloir aborder ici le sujet politique, j'aimerais toutefois noter que si *Chronique...* ne s'intéresse guère à un individu mais au nombre en tant que tel, à la multitude, c'est que Leduc et son équipe n'ont pas voulu réaliser l'album de famille du peuple québécois. Je ne vois pas du reste comment on pourrait arriver à justifier une telle mésinterprétation. En évitant le regard sur le même et en performant un « regard autre », *Chronique...* comporte une part d'« exotisme de l'intérieur » qui évite la vision nationale pure laine (voir Michèle Garneau, p. 10). Garneau fait explicitement référence à la toute fin de son article à *Chronique...*, j'y reviendrai un peu plus loin.

[23] Comme Jacques Leduc le notait dans son entrevue dans *24 images*, l'une des réactions des spectateurs face aux images de *Chronique...* est de se demander ce que sont devenues les personnes que l'on voit à l'écran : « On se pose constamment ce genre de question devant les films documentaires. On regarde une magnifique jeune fille et on se dit que c'est aujourd'hui une femme adulte, et qu'un homme est assurément mort parce qu'il avait 70 ans lorsqu'on l'a filmé. Devant "Chronique...", je ne peux pas faire autrement qu'y penser. Est-ce que le gars qui parle de sa retraite dans *À cheval sur l'argent vit encore?* Ce genre de réflexions me poursuit, je ne peux pas m'empêcher d'y penser » (« Entretien : Jacques Leduc », 2009, p. 26). John Caulfield est décédé le 22 octobre 2003 à l'âge de 93 ans. Il aura eu finalement le temps de se familiariser longuement avec la retraite avant son dernier dimanche. Voir <http://www.federationgenealogie.qc.ca/avisdeces/avis/pdf?id=213364> (page consultée le 5 février 2016).

[24] Bégout consacre plusieurs pages à démontrer que le sentiment familial de se sentir chez soi ne se limite pas à la chaleur du foyer domestique mais s'étend à l'univers social dans les lieux que l'on fréquente assidûment (p. 340–350).

BIBLIOGRAPHIE

BÉGOUT, Bruce, *La découverte du quotidien*, Paris, Allia, 2010, 600 p.

BORGES, Jorge Luis, *L'auteur et autres textes (El Hacedor)*, Paris, Gallimard, 1979 [1965], 275 p.

BOUCHARD, Vincent, *Pour un cinéma léger et synchrone. Invention d'un dispositif à l'Office national du film à Montréal*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2012, 284 p.

CAVELL, Stanley, *La projection du monde*, Paris, Berlin, 1999 [1971], 299 p.

DAUDELIN, Robert, « Jacques Leduc cinéaste–artisan », *24 images*, n° 141, 2009, p. 7–10.

DELEUZE, Gilles, *Spinoza et le problème de l'expression*, Paris, Minuit, 1968, 332 p.

FRIEDMANN, Georges, *Leibniz et Spinoza*, Paris, Gallimard, 1962 [1946], 342 p.

GARNEAU, Michèle, « Retour sur la petite histoire d'une technique libératoire », *Nouvelles Vues*, n° 14,

hiver 2012, 14 p.

JAMES, William, *Le pragmatisme*, Paris, Flammarion, 2011 [1907], 314 p.

JAMESON, Fredric, *Le postmodernisme ou la logique du capitalisme tardif*, Paris, Les éditions Beaux-arts de Paris, 2007 [1991], 608 p.

LEDUC, Jacques, *Chronique de la vie quotidienne*, Archives textuelles de l'Office national du film du Canada, 1973-1975, 19 feuillets.

LEDUC, Jacques, *Chronique de la vie quotidienne*, Archives textuelles de l'Office national du film du Canada, août 1975, 13 feuillets.

LEDUC, Jacques, « Entrevue de Jacques Leduc avec Marie-Claude Loiseau », *24 images*, 2009, n° 141, p. 24-29.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, *La monadologie*, Paris, Garnier-Flammarion, 1996, p. 256.

LETARTE, Pierre, « Pour situer le contexte », *24 Images*, n° 141, 2009, p. 12-15.

SPINOZA, Baruch, *Éthique*, traduction de Bernard Pautrat, Paris, Seuil, 1988, p. 713 p.

TADROS, Jean-Pierre, « "Chronique de la vie quotidienne" de Jacques Leduc », *Le Devoir*, le 15 avril 1978, p. 3-4.

VINCIGUERRA, Lorenzo, « Image et signe. Spinoza et Peirce », *Quel avenir pour Spinoza? Enquête sur les spinozismes à venir*, Paris, Kimé, 2001, p. 249-272.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

Sylvano Santini est professeur régulier au département d'études littéraires et directeur du programme de doctorat en sémiologie de l'Université du Québec à Montréal. Il y enseigne la sémiologie tardive, les théories du rapport entre le texte et l'image et les avant-gardes. Ses recherches portent présentement sur la « cinéfiction », concept qu'il a créé pour définir le rapport performatif de la littérature au cinéma. Chercheur régulier au centre de recherche sur le texte et l'imaginaire (Figura) à l'UQAM, il organise et anime plusieurs activités du centre, dont celles liées au projet-équipe « Radical » (Repères pour une articulation des dimensions culturelles, artistiques et littéraires de l'imaginaire contemporain). Il a fait paraître récemment le collectif *Le cinéma de Marguerite Duras : l'autre scène du littéraire?* Il dirige le magazine culturel *Spirale* et *Spirale Web*.