

ARTICLE :

« La pureté et la coexistence. Sur *À tout prendre* de Claude Jutra »

Thomas Carrier-Lafleur,

Nouvelles vues. Revue sur les pratiques et les théories du cinéma au Québec, n° 13, 2012, [En ligne : <http://www.nouvellesvues.ulaval.ca/futur-numero/no-13-le-cinema-quebecois-et-les-autres-arts-dirige-par-elspeth-tulloch/articles/la-purete-et-la-coexistence-sur-a-tout-prendre-de-claude-jutra-par-thomas-carrier-lafleur/>].

Pour citer cet article :

CARRIER-LAFLEUR, Thomas, « La pureté et la coexistence. Sur *À tout prendre* de Claude Jutra », *Nouvelles vues. Revue sur les pratiques et les théories du cinéma au Québec*, n° 13, 2012, [En ligne : <http://www.nouvellesvues.ulaval.ca/futur-numero/no-13-le-cinema-quebecois-et-les-autres-arts-dirige-par-elspeth-tulloch/articles/la-purete-et-la-coexistence-sur-a-tout-prendre-de-claude-jutra-par-thomas-carrier-lafleur/>].

NOUVELLES VUES

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

La pureté et la coexistence. Sur *À tout prendre* de Claude Jutra

THOMAS CARRIER-LAFLEUR

Résumé

Partant de la pensée hégélienne d'André Bazin sur l'histoire et l'esthétique du cinéma, le présent article souhaite étendre l'élasticité dialectique qui caractérise depuis ses débuts l'ontologie du septième art, en tentant de trouver une alternative entre l'illusion de la pureté et la nécessité de l'impureté. À partir d'une analyse volontairement ouverte du film *À tout prendre* (1963) de Claude Jutra, où le cinéaste québécois sera amené à dialoguer avec d'une part la poétique moderne de l'autofiction, et d'autre part la philosophie romanesque d'*À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, il s'agira de définir le cinéma comme le médium de la coexistence.

Il s'est certainement souvent introduit de l'imaginaire dans les notes me concernant personnellement dans mes Journaux de 48 et de 49. Ce n'est guère facile à éviter pour un homme qui est aussi productif poétiquement que je le suis. Cela surgit de soi-même dès que je prends la plume. Car, aussi étrange que cela soit, je suis intérieurement tout autre – précis et clair. Mais dès que je me mets à écrire, l'invention poétique me saisit. Et comme c'est étrange! Je n'ai aucune envie de noter telles quelles mes impressions et mes pensées religieuses; elles ont, dirait-on, beaucoup trop d'importance pour moi pour que je puisse le faire. Je n'en ai du reste qu'un petit nombre, mais j'ai énormément écrit.

– Søren Kierkegaard, « Sur moi-même »

Pour citer, téléchargez le PDF

Que faut-il penser de la dualité intrinsèque au médium cinématographique, de son oscillation entre la pureté et l'impureté? Le cinéma est-il dans le sillage des autres arts, ou en propose-t-il plutôt la synthèse? Doit-on continuer, comme le faisaient déjà les formalistes russes avec le cinéma muet, à appliquer un discours littéraire au « langage » cinématographique? À l'inverse, risque-t-on d'isoler le cinéma et d'en faire une pure abstraction en revendiquant trop ardemment sa spécificité? Au cours des années 1950, André Bazin soulevait déjà de telles problématiques, par exemple dans son article « Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation », texte qui n'a rien perdu de son audace.

Dans cette « défense », Bazin tente bel et bien de prendre le parti d'un cinéma biface, à savoir d'un

médium qui a la capacité de fondre en lui les formes d'expression reconnues, les arts dits « majeurs », particulièrement le théâtre et le roman. Pour tester ses propres limites, le cinéma devrait adapter des histoires devenues pour ainsi dire immémoriales, repeupler des lieux déjà connus et redonner vie à des personnages transfuges. Ce faisant, le septième art peut certes être accusé d'« impureté », mais il ne s'agirait, dit Bazin, que d'une impureté passagère, voire nécessaire, en ce sens que le cinéma doit expérimenter des possibles narratifs, se déterritorialiser pour conquérir de nouveaux espaces, bref devenir autre pour se retrouver lui-même grâce à une sorte de dialectique élastique. Pour le septième art, ajoute Bazin, les « compris » sont nécessaires, mais seulement pour un temps. Les adaptations ne sont pas que d'« indignes prostitutions » ou des « trahisons naïves » [1], mais des passages ontologiques où, en affichant son impureté, le cinéma serait plutôt à la recherche de sa pureté. Le « cinéma impur » dont il est question se comprend ainsi comme un mode d'apprentissage, aussi bigarré qu'obligatoire. Pour Bazin, cette recherche de la vérité de l'être cinématographique se cristallise dans l'image du fleuve et de son évolution créatrice :

Comme ces fleuves qui ont définitivement creusé leur lit et qui n'ont plus que la force de mener leurs eaux à la mer sans arracher un grain de sable à leurs rives, le cinéma approche de son profil d'équilibre. Les temps sont finis où il suffisait de faire « du cinéma » pour mériter du septième art. En attendant que la couleur ou le relief rendent provisoirement la primauté à la forme et créent un nouveau cycle d'érosion esthétique, le cinéma ne peut plus rien conquérir en surface. Il lui reste à irriguer ses rives, à s'insinuer entre les arts dans lesquels il a si rapidement creusé ses gorges, à les investir insidieusement, à s'infiltrer dans le sous-sol pour forer des galeries invisibles. Le temps viendra peut-être des résurgences, c'est-à-dire d'un cinéma à nouveau indépendant du roman et du théâtre. Mais peut-être parce que les romans seront directement écrits en films. En attendant que la dialectique de l'histoire de l'art lui restitue cette souhaitable et hypothétique autonomie, le cinéma assimile le formidable capital de sujets élaborés, amassés autour de lui par les arts riverains au cours des siècles. Il se l'approprie parce qu'il en a besoin, et que nous éprouvons le désir de les retrouver à travers lui (p. 105-106).

À la lecture de ce texte, on est en droit de se demander si une telle pensée progressiste de l'histoire et de l'esthétique du cinéma (malgré toute la subtilité que lui donne Bazin) est vraiment la plus adéquate pour l'esprit. Atteindre la « pureté » essentielle de son médium et de ses modes d'expression, est-ce une chose possible, voire souhaitable, pour le cinéma? À l'inverse, ne serait-ce pas plutôt le signe d'une agonie? « L'équilibre » dont parle Bazin semble plutôt la chronique d'une mort annoncée. La vraie puissance ontologique du cinéma, affirmera-t-on ici, se trouve non pas dans une pureté somme toute stérile mais dans une impureté paradoxale, intermédiaire et indisciplinaire.

L'intuition cinématographique, selon l'hypothèse défendue ici, doit traverser les barrières qui régissent habituellement les catégories de la pensée et les modes d'existence des diverses pratiques artistiques. Le cinéma est un art ontologique, en ce qu'il ne cesse de poser la question de l'être et de l'apparaître, du virtuel et de l'actuel, de l'esprit et de la lettre. Si le cinéma est appelé le septième art, ce n'est pas parce qu'il est la synthèse hégélienne des six autres. Le cinéma n'est pas l'Un ou l'unité

des autres arts : il en est le « plus-un », pour reprendre l'expression d'Alain Badiou [2]. Il n'en incarne pas la synthèse, il en fait la reprise et, de surcroît, une reprise imaginaire. Nous croyons ainsi que pour comprendre la spécificité contradictoire du cinéma, il faut faire de tout film un événement pour la pensée, c'est-à-dire un objet pluridimensionnel, stratifié. Le rapport du cinéma avec les autres arts n'en est donc pas un de juxtaposition, mais de coexistence. Pour penser le cinéma, il faut réfléchir sur la nature paradoxale, ou à tout le moins surprenante, d'une telle ontologie.

Œuvre baroque construite en trompe-l'œil, *À tout prendre* (1963) de Claude Jutra permet de mettre en perspective de telles considérations, en ce que le deuxième long métrage du cinéaste (cinq ans après *Les mains nettes*) est une occasion pour la pensée interprétative de se retourner sur elle-même et de s'examiner comme si elle se regardait à travers un miroir déformant. Une telle occasion est par ailleurs synonyme de la liberté de l'interprète, en cela qu'*À tout prendre*, dira-t-on, se comprend moins comme un morceau (comme on dit en musique), mais comme une partition, un champ de possibilités qu'il est possible d'interpréter dans presque tous les sens. Le spectateur se reconnaît dans l'histoire, et participe ainsi à *faire* l'œuvre, grâce à une improvisation créatrice, analogue à celle de Jutra lorsqu'il tourna le film. Pour le dire autrement, c'est un film qui convoque une méthode ouverte (« impure » dirait Bazin) d'analyse et de réception, comme on tentera de le démontrer en deux temps. Dans un premier temps, il faudra mettre en perspective la poétique autofictionnelle bricolée (au sens qu'accorde Lévi-Strauss au « bricolage » dans *La pensée sauvage*) par Jutra, en cela qu'elle permet une dialectique nouvelle entre l'œuvre et son auteur, et par là même entre l'œuvre et l'interprète. Dans un deuxième temps, on étudiera la reprise intermédiaire de la philosophie romanesque de Marcel Proust effectuée avec hardiesse par le cinéaste. Cette reprise est en soi une métaphore épistémologique de la « pureté impure » qui, comme on vient de le montrer brièvement en commentant Bazin, définit l'être en tant qu'être du médium cinématographique. Elle caractérise également la dualité propre à l'autofiction en tant que mélange ouvert de biographèmes et de fiction.

Pour ces raisons, on ne saurait réduire *À tout prendre* à une lecture formelle, thématique ou poétique [3]. On ne tentera pas non plus d'expliquer trop logiquement le film, ou de synthétiser le curieux parcours existentiel et symbolique auquel se livre le cinéaste en jouant son propre rôle et en fabulant sur un épisode raté de sa propre vie. *À tout prendre* est, et doit rester, un problème pour la pensée et pour l'interprétation, en ce sens que le film permet d'expérimenter les limites du discours ontologique que l'on tient habituellement sur le cinéma, les autres arts et les modes de connaissance.

Première partie : À tout prendre comme miroir autofictionnel

Un manifeste d'autofiction involontaire

Si *À tout prendre* est une autofiction, il ne peut s'agir que d'une « autofiction avant la lettre » [4], comme l'a bien dit Jean-Pierre Sirois-Trahan. En effet, la création de ce néologisme conceptuel est advenue une quinzaine d'années après la sortie du film de Jutra, sous la plume de Serge Doubrovsky à l'occasion de la parution de son roman *Fils*, la première autofiction « officielle ». Un passage de son prière d'insérer doit retenir notre attention, dans lequel Doubrovsky explique son projet ou, plutôt,

son geste :

Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau (p. 10).

La différence essentielle entre l'autobiographie et l'autofiction porte évidemment sur la fiction, mais, ce qui peut paraître surprenant, pour Doubrovsky la fiction est « l'aventure du langage » : c'est la différence entre le *projet* et le *geste*. L'écriture autofictionnelle serait un geste tourné vers l'avant, alors que l'autobiographie est un projet rétroactif, plus proche en cela des Mémoires et des Souvenirs comme ont pu en écrire bon nombre d'écrivains importants. On peut alors comprendre l'autofiction comme une reprise fabulée et fabulante de l'existence, où les biographèmes du sujet écrivant ne se transforment pas en étapes ou en moments de vie (comme c'est le cas avec les *Confessions* rousseauistes), mais en éclats esthétiques et en vies parallèles. La vie, dit Doubrovsky, est style et langage pour l'écrivain autofictionnel. C'est ainsi que l'écriture n'est pas le « langage d'une aventure », puisqu'elle est elle-même une aventure. Écrire sa vie dans une autofiction permet une lecture plurielle de l'existence, où les nappes coexistantes de souvenirs et de sensations brisent la plate linéarité chronologique d'une vie selon l'image qu'en donne habituellement l'autobiographie.

Or, en quoi le geste de Jutra entre-t-il en rapport de simultanéité avec celui de Doubrovsky, tel qu'il vient d'être présenté? Pour répondre à cette question, on peut d'abord interroger son « Manifeste », texte pour le moins hardi rédigé par Jutra peu après la première projection publique d'*À tout prendre*. En voici la conclusion :

N'a-t-on pas vu que dans ce faux procès je me distribuais plusieurs rôles, courant de la sellette, à la tribune du juge puis au parquet; imitant l'indignation de l'avocat de la poursuite, le larmoiement contrôlé de l'avocat de la défense, les faux fuyants [sic] des témoins, l'humiliation de l'accusé. J'ai voulu que ce procès soit comme tous les procès, ponctué de coups de théâtre, et de développements inattendus; qu'il soit grave parfois, souvent grotesque; qu'il fasse rire, d'un rire joyeux ou bien d'un rire nerveux, comme aux funérailles ou aux cérémonies solennelles. Je ne veux rien prouver. Je veux seulement attendrir, étonner, provoquer, sans que jamais le rire ne soit absent. Car le rire justifie tout. C'est une raison de vivre. L'important, dans la vie, c'est de rigoler. Le reste, c'est de la blague.

« Je ne veux rien prouver », dit bien Jutra. Or, que fait le cinéaste avec *À tout prendre*? Avec ce film de fiction tourné en cinéma direct, Jutra raconte un épisode de sa propre vie qui a eu lieu quelques années plus tôt, à savoir son idylle avec la belle « Haïtienne » du nom de Johanne Harelle. Dans le monde réel comme dans l'univers de la fiction, Claude rencontre Johanne lors d'une « surprise-partie ». Johanne est mariée, mais ils s'aimeront quand même et auront une aventure de quelques mois. Puis, le couple adultère bat de l'aile et c'est l'heure des confessions. Johanne n'est pas vraiment Haïtienne : orpheline née au Québec, elle a dû le « devenir » et jouer le jeu. Claude est volage, il tient à sa liberté. Cette crise identitaire sous forme de quête existentielle structure le film : « Je veux me

débarrasser des personnages que je ne fus jamais et qui me hantent », disait déjà Claude dans une scène antérieure, sur laquelle on reviendra dans un instant. Mais Claude se rend compte que ce n'est pas Johanne qu'il aime, mais l'image qu'il a inventée d'elle. Puis, on assiste à un autre coup de théâtre : Johanne fera aussi avouer à Claude sa bisexualité latente, pour ensuite lui annoncer qu'elle est enceinte. Claude emprunte deux cents dollars pour l'avortement. Johanne accepte. Malgré tout, Claude, cinéaste de métier, abandonne un film en chantier et prend la fuite. À *tout prendre* se clôt sur le suicide symbolique de son héros-narrateur, du bout d'une jetée, avant que ne soit montré un avion s'envolant vers une Afrique exotique et sauvage.

Ne voulant « rien prouver », Jutra a tout de même repris son histoire personnelle avec Johanne Harelle comme sujet pour ce long métrage. Pour le dire autrement, de l'échec de cette relation amoureuse, il tentera paradoxalement d'en faire la réussite du film. C'est donc dire que le film se dépasse lui-même, qu'il transcende sa propre histoire dans une dualité intérieure où le virtuel cinématographique de Claude et de Johanne dépasse l'actuel de l'idylle entre Jutra et Harelle. Là se trouve aussi la nature autofictionnelle d'À *tout prendre*, suivant l'aventure du langage relevée par Doubrovsky.

Le passé du cinéaste devient une multiplicité d'éléments différentiels, d'analogies et de singularités. Le sens autofictionnel de la relation entre Jutra et Harelle ne peut se développer que dans une série de paradoxes. « Il se trouve qu'À *tout prendre* est un film dramatique avec des personnages, des dialogues, des situations. Mais il était la suite logique de la tradition documentaire dans laquelle j'œuvrais depuis des années » (Camerlain, p. 8), dira par exemple Jutra. Or, et la question se pose, comment un film dramatique, c'est-à-dire un film de fiction, peut-il être la suite logique d'une tradition documentaire? C'est, pourrait-on avancer, que cette « suite » évoquée par Jutra ne tient justement pas compte de la logique ordinaire, mais relève plutôt de celle propre au transfert. La réalité du documentaire migre vers la « puissance du faux » (Deleuze) de la fiction. Ce transfert, qui dans À *tout prendre* est d'abord rendu sensible par le passage de Jutra à « Claude » et de Harelle à « Johanne », est la mise en acte d'une réalité inconsciente. La réalité du sujet s'est déplacée sur une autre scène, vers un autre « moi ».

Miroir fragmenté et images de pensée

Une des premières scènes d'À *tout prendre* illustre un tel renversement des valeurs qui, avant la lettre, préfigure le geste autofictionnel d'un Doubrovsky. Se préparant pour aller à la soirée où il ne sait pas encore qu'il rencontrera Johanne, Claude est devant son miroir pour s'habiller. Se fait alors entendre cette multiplicité de voix *off* qui est l'une des particularités du film de Jutra. À *tout prendre*, analogue en cela au *Roman d'un tricheur* (1936) de Sacha Guitry, est en effet narré – par Jutra lui-même – du premier au dernier photogramme. Mais les voix que l'on entend sont loin d'expliquer l'image, comme dans le classique « Il était une fois... ». Ce sont des voix qui jouent, rejouent et interprètent ; des voix qui concurrencent l'image et qui lui ajoutent une nouvelle dimension. La narration met en relief les images avec lesquelles elle coexiste. Elle leur accorde une sorte de surexistence, au même titre que l'autofiction reprend le passé sous un mode fabulé et théâtral. Les

voix qui hantent Claude sont pour ainsi dire un théâtre de la répétition, cogito pour un « *moi* » fragmenté et dissous. Voici ce qu'elles disent lors de cette séquence du miroir :

- Voix n° 1 (avec de l'écho) : Je me dérobe toujours...
- Voix n° 2 (audacieuse) : Bah, je suis jeune. J'ai le temps.
- Voix n° 1 : Ma jeunesse!
- Voix n° 2 : *Rires*
- Voix n° 3 (normale) : Ma jeunesse...

Chœurs

- Voix n° 3 : Quand le bonheur aura donc flambé sans jeter la moindre lueur autour de moi.
- Voix n° 4 (suppliant) : C'est ma dernière chance, je le sens...
- Voix n° 3 : Le moment de jouer le tout pour le tout, afin d'expédier honorablement ma jeunesse, et de me débarrasser enfin de tous ces personnages en moi, qui sont ce que je ne fus jamais, et qui me hantent.

Dans une série de faux raccords, ce sont ces personnages « fantômes » ou « revenants », tous joués par Jutra, qui défilent tour à tour devant le miroir, adoptant une posture particulière. Le dernier personnage tend un revolver vers sa propre image et fait feu. Le miroir se fragmente en une mosaïque où chaque morceau est une image singulière, un point de vue unique sur le personnage. Puis on revient à Claude qui finit de s'habiller pour sa soirée.

Le thème du miroir comme lieu de fiction n'est certes pas nouveau. À la même époque où Jutra tournait *À tout prendre*, Jacques Lacan scandait sa formule célèbre [5], à savoir que la vérité est une structure de fiction (au même titre que l'inconscient est structuré comme un langage), et insistait sur l'importance du miroir pour l'enfant qui découvre d'abord sa propre image comme si c'était celle d'un autre. Quelques décennies plus tôt, dans une courte étude poétique sur la capitale du XIX^e siècle, « Paris, la ville dans le miroir », Walter Benjamin accordait déjà une place de choix au miroir comme élément médiateur du grand fleuve de l'imaginaire social et poétique, lorsqu'il écrivait l'analogie suivante :

Les miroirs ternis et négligés qui sont accrochés dans les bistrotts sont le symbole du naturalisme de Zola; la manière dont ils se reflètent les uns les autres en une série à l'infini fait pendant à ce souvenir infini du souvenir qu'est devenue la vie de Marcel Proust sous sa propre plume. Cette toute nouvelle collection de photographies intitulée *Paris* s'achève par l'image de la Seine. C'est elle le grand miroir toujours vivant de Paris. Chaque jour la ville jette dans ce fleuve les images de ses solides édifices et de ses rêves de nuages. Il accepte de bonne grâce les offrandes de ce sacrifice et, en signe de sa faveur, il les brise en mille morceaux (p. 102).

En faisant éclater le miroir en mille fragments qui coexistent sur la même surface, Jutra procède d'une telle opération. Avec ses jeux de miroirs et de souvenirs, il révèle la différence de nature que l'on trouve entre la ressemblance autobiographique et la répétition autofictionnelle infinie. Et, dans le même ordre d'idées, il n'est évidemment pas anodin que Benjamin appelle Proust pour expliquer le caractère mobile des images, comme on tentera de l'expliquer plus bas. Cela dit, les miroirs et les

fragments se renvoient mutuellement leurs images, au prix de déformations et de recadrages.

À Paris, dit bien Benjamin, la Seine est la surface sur laquelle iront se réfléchir toutes ces images qui y deviennent autant de signes et de hiéroglyphes. La situation est analogue dans *À tout prendre* : se rendant à la soirée où il rencontrera Johanne, Claude roule sur un pont enjambant le fleuve Saint-Laurent. En écho, ses voix récitent des vers célèbres du « Bateau ivre » d'Arthur Rimbaud, à une différence près, en cela que *les fleuves* rimbaldiens deviennent chez Jutra, lorsqu'il récite le poème en voix *off*, *le fleuve* : « Comme je descendais les Fleuves impassibles, / Je ne me sentis plus guidé par les haleurs / [...] Quand avec mes haleurs ont fini ces tapages / [*Le Fleuve m'a*] laissé descendre où je voulais » (p. 66; nous soulignons). Toutes les images d'une vie, en ce qu'elles forment des petites fictions où le sujet se représente à lui-même (où il se joue lui-même), viennent ainsi converger en un seul grand récit, au même titre que Jutra transforme les fleuves de Rimbaud, que l'on peut évidemment associer à ses illuminations poétiques, en un seul grand cours d'eau. On doit aussi ajouter que Jutra, dans l'extrait qu'il récite, saute quatre vers du poème original, et qu'entre le deuxième et le troisième tels qu'ils viennent d'être cités, le cinéaste entrecoupe le texte rimbaldien avec ceci :

- Voix n° 1 : Je n'ai connu ni la peur, ni la misère, ni la guerre, ni même le grand amour.
- Voix n° 2 : Quand on est si démuni qu'est-ce qu'on peut bien raconter...
- Voix n° 3 (Johanne, amusée) : Oh, ferme ta gueule.

Rires

Les images du miroir fragmenté viennent donc se réfléchir dans le fleuve. Le mouvement des images reprend ici une dynamique mentale, et leur interprétation se fait selon la logique des sentiments. Il s'agit de créer du relief au sein même de la surface, au même titre que l'autofiction stratifie l'existence à partir de variations d'intensité. L'univers de l'autofiction est fluide, comme le sont les fleuves de Rimbaud et de Jutra. Le « *moi* » circule simultanément dans chaque morceau du miroir brisé avant de rejoindre la philosophie de la fluidité qu'est le fleuve. Dans le même temps, ce que fait remarquer le cinéaste avec son miroir-instrument, c'est le vertige de la surface. Le miroir autofictionnel se comprend en effet comme une surface événementielle où le sujet est en mesure de répéter fictivement son existence, de transcender par la fiction sa petite affaire privée [6]. Le vertige se trouve dans l'infinité des possibles qui, simultanément, s'offrent à lui. Le miroir fragmenté de l'autofiction est une sorte de monadologie, où chaque image vaut pour une partie totale de l'existence, contrairement à l'autobiographie qui a besoin d'un miroir intact pour mettre en œuvre son opération de mimésis. Chaque événement, aussi banal soit-il, contient un monde en puissance. Le quotidien, même celui d'un jeune bourgeois comme Claude dans *À tout prendre*, est une matrice de possibles, si bien qu'il y aura toujours quelque chose à raconter.

Dans son « Manifeste », Jutra commente le miroir d'*À tout prendre*. On notera qu'il s'agit de la seule séquence du film qui s'y trouve explicitement décrite, ce qui semble bien confirmer l'importance que le cinéaste accorde à cette scène et à ce dispositif, qu'il tente par ailleurs de

s'approprier et de faire sien :

Mon miroir sert de cadre aux déguisements nombreux que j'aime revêtir. Au cours d'une métamorphose, je brise le miroir avec une arme d'assassin. Il se reconstitue aussitôt, mais à l'instant précis où je le quitte, où je lui dérobe mon image véritable pour m'acheminer vers mon destin, c'est-à-dire la fête où je rencontrais Johanne, où je succomberai à l'amour. Le miroir-mur je l'ai percé pour en faire une porte, faute de le rendre aussi fluide que celui où plonge le poète, dans les films de Cocteau. J'ai franchi la porte. Je l'oublie. Je lui tourne le dos.

Le miroir est donc une épreuve pour Claude. Or, Jutra dit qu'il a pu le franchir et traverser. Mais traverser quoi? Qu'y a-t-il de l'autre côté du miroir? Que trouve-t-on derrière cette surface où coexistent le possible et l'impossible, le réel et la fiction? Cela, Jutra ne le dit pas, si bien que l'on se permettra de nuancer quelque peu sa pensée. *Le cinéaste ne traverserait pas le miroir*, ce qui reviendrait à dire que la vérité se trouve dans les profondeurs ou dans un monde irréel. *Il fait un avec le miroir, en coexistant avec l'infinité de ses propres reflets*.

Ce mot de Paul Valéry est à prendre au sérieux : « La peau c'est ce qu'il y a de plus profond ». Jutra ne trouvera rien derrière le miroir de son autofiction. Un autobiographe se risquera peut-être à avancer qu'il y a un sens profond à sa vie, ce pour quoi il doit l'écrire pour en rendre compte et pour communiquer la bonne nouvelle ou la tragédie. À l'inverse, Jutra, avec cette autofiction avant la lettre qu'est *À tout prendre*, ne veut rien prouver, comme il le dit lui-même. Il ne veut rien prouver, car il préfère expérimenter. Il a décidé de se prendre lui-même comme sujet, dans tous les sens du mot. Plonger dans la surface du miroir, dans *la vérité comme surface de fiction*, c'est expérimenter la réalité du virtuel. La reprise imaginaire qui caractérise l'autofiction de Jutra fait foi d'une réalité plus artiste. En se soumettant à l'épreuve de la fragmentation et de la répétition, le cinéaste a su devenir soi-même en devenant autre [7]. Le possible de la fiction enveloppe l'impossible : l'autofiction fait de la reprise et de la fiction une puissance propre à l'aventure du langage et de la pensée. Jutra s'est dédoublé au sein de la multiplicité de sensations et de souvenirs qu'est le Claude d'*À tout prendre*, fixant sur la surface de la pellicule les personnages qui le hantaient au point d'en faire une œuvre.

Seconde partie : À tout prendre, l'autofiction, et les images proustiennes

Proust et le mouvement dialectique de la vérité

Walter Benjamin, traducteur allemand d'*À la recherche du temps perdu*, a également consacré plusieurs textes à Proust et à son roman. Le lecteur y remarque une constante, à savoir la volonté du critique de travailler la poétique romanesque en terme d'images, faisant ainsi du romancier l'équivalent d'un monteur qui agence les images disparates grâce à des correspondances inattendues, comme si l'opposition continue des contraires était à même de révéler une vérité jusque-là insoupçonnée. Dans l'article « L'image proustienne », revient par ailleurs la métaphore du fleuve en tant que surface de coexistence entre la réalité biographique et les aventures fictionnelles, comme en témoigne ce passage. Tous les reflets biographiques des miroirs se jettent dans le grand fleuve du roman et de la poésie, lui-même métaphore du langage, et le cours d'eau en furie déborde ses

propres rivages pour aller explorer et fertiliser l'ailleurs :

On a dit avec raison que toute grande œuvre littéraire inaugure un genre, ou le dissout, en un mot est un cas spécial. Mais parmi ces cas spéciaux, celui-ci est l'un des plus insaisissables. À commencer par la structure, qui unit la fiction, les mémoires et le commentaire, jusqu'à la syntaxe avec ses phrases sans rivages (ce Nil du langage qui déborde ici, pour les fertiliser, sur les plaines de la vérité), tout ici échappe à la norme (p. 135).

À *la recherche du temps perdu* est en effet un roman hors norme, recadrant du tout au tout l'expérience romanesque dans une singulière philosophie de production individuelle. Nous avons affirmé ailleurs [8] que la *Recherche* est, au même titre qu'*À tout prendre*, une autofiction avant la lettre, si l'on en croit la définition qu'en donne Doubrovsky dans *Fils*. Néanmoins, pour comprendre ce rapport improbable entre Proust et Jutra, il faudra à nouveau se frotter au paradoxe.

On commencera par rappeler que c'est le cinéaste qui va chercher le romancier, par cette citation bien connue du *Temps retrouvé* que Jutra fait lire à Victor, ami de Claude qui a justement le septième et dernier tome de la *Recherche* en main, dans une conversation entre les deux hommes dans un café : « Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément – rapport que supprime une simple vision cinématographique, laquelle s'éloigne par là d'autant plus du vrai qu'elle prétend se borner à lui » (p. 468). Or, que faut-il comprendre d'une telle citation, surtout si elle est placée dans un film, et que le personnage de ce film est par ailleurs un cinéaste? Pourquoi un pareil court-circuit de la part de Jutra? Comme on a pu le dire d'entrée de jeu, il y a de ces questions qui ne sont pas faites pour que l'on y réponde de façon logique, mais dont l'essence est de perdurer et d'incarner une situation pour la pensée, un lieu où l'esprit tente de se dépasser lui-même. Le rapport entre Jutra et Proust, comme le montre bien cette paradoxale citation du *Temps retrouvé* placée en plein cœur d'*À tout prendre*, questionne également le rapport général entre le cinéma et la littérature.

La voie que l'on empruntera pour tester les potentialités d'une telle analogie est par ailleurs donnée dans ce court passage de la *Recherche*, lorsque Proust insiste sur la simultanéité des souvenirs et des sensations qui nous entourent, en ce sens que le rapport entre le romancier et le cinéaste doit en être un de coexistence. À *tout prendre* et À *la recherche du temps perdu* sont deux œuvres qui doivent ainsi être pensées sur la même surface, comme autant de morceaux d'un même miroir, celui qui réfléchit le problème de l'autofiction. Cela revient donc à dire que Jutra n'est pas proustien par la lettre – la preuve étant le malaise ou l'étrangeté que soulève la citation du *Temps retrouvé*, citation savamment choisie par le cinéaste –, mais par l'esprit. Jutra serait *virtuellement* proustien : il a su plonger dans la virtualité du roman et de sa philosophie et ainsi en faire une répétition tournée vers le futur. Il faut faire coexister Jutra et Proust, et non pas les juxtaposer l'un sur l'autre, ce qui ne mènerait que vers un débat hiérarchique entre les arts dans lequel il est vain de s'avancer davantage.

Or, reprendre *simultanément*, dans un *même* mouvement de pensée, Jutra et Proust, c'est accepter

la durée créatrice telle que la pense le philosophe Henri Bergson, par exemple dans ce qu'il nomme le « mouvement rétrograde du vrai » [9]. Le présent est créateur du passé, en coexistant avec lui dans un mouvement de nouveauté :

rien ne nous empêche aujourd'hui de rattacher le romantisme du XIX^e siècle à ce qu'il y avait déjà de romantique chez les classiques. Mais l'aspect romantique du classicisme ne s'est dégagé que par l'effet rétroactif du romantisme une fois apparu. S'il n'y avait pas eu un Rousseau, un Chateaubriand, un Vigny, un Victor Hugo, non seulement on n'aurait jamais aperçu, mais encore *il n'y aurait réellement pas eu* de romantisme chez les classiques d'autrefois, car ce romantisme des classiques ne se réalise que par le découpage, dans leur œuvre, d'un certain aspect, et la découpeure, avec sa forme particulière, n'existait pas plus dans la littérature classique avant l'apparition du romantisme que n'existe, dans le nuage qui passe, le dessin amusant qu'un artiste y apercevra en organisant la masse amorphe au gré de sa fantaisie. Le romantisme a opéré rétroactivement sur le classicisme, comme le dessin de l'artiste sur ce nuage. Rétroactivement il a créé sa propre préfiguration dans le passé, et une explication de lui-même par ses antécédents (p. 16; l'auteur souligne).

D'une part, dit Bergson, la réalité doit se prolonger dans le futur et revenir à elle-même dans une sorte de mouvement circulaire pour être en mesure de tester toutes les dimensions et les différentes couches de sens qui l'a constituée. D'autre part, c'est le propre du présent que de se créer des précurseurs, de se retrouver dans le passé pour mieux aller de l'avant. Chaque artiste doit aussi se créer ses propres précurseurs. Jutra, malgré la tension toute particulière qu'il a choisi de donner à ce rapport, le fait avec Proust. Dans le *Temps retrouvé*, Marcel, au seuil de sa vocation d'écrivain, a une révélation de ce genre, lorsqu'il découvre dans les diverses réminiscences qu'il vient d'expérimenter l'essence d'un livre à écrire :

Il est vrai qu'elles [= les réminiscences] avaient été assez rares dans ma vie, mais elles la dominaient, je pouvais retrouver dans le passé quelques-uns de ces sommets que j'avais eu le tort de perdre de vue (ce que je comptais ne plus faire désormais). Et déjà je pouvais dire que si c'était chez moi, par l'importance exclusive qu'il prenait, un trait qui m'était personnel, cependant j'étais rassuré en découvrant qu'il s'apparentait à des traits moins marqués, mais discernables et au fond assez analogues chez certains écrivains (p. 498).

Marcel dévoile ainsi Chateaubriand, Nerval et Baudelaire comme les précurseurs de l'écriture par réminiscence, rendant possible une véritable recherche du temps perdu. Par là même, la lecture du roman de Proust exemplifie et met en acte le mouvement rétrograde du vrai analysé par Bergson dans *La pensée et le mouvant*. La *Recherche* donne à lire autrement les *Mémoires d'outre-tombe*, les *Filles du feu* ou encore les *Fleurs du mal*. Proust a su ajouter une nappe d'existence à Chateaubriand, Nerval et Baudelaire. Le rapport entre Jutra et Proust répond à une logique similaire, mais on dénote quelques complexités supplémentaires.

Jutra et Proust : ressouvenir ou reprise?

Jutra, lorsqu'il cite la *Recherche*, n'est pas dans une démarche analogue à celle du ressouvenir, mais

plutôt dans ce que l'on a appelé le théâtre de la répétition et de la reprise. Le cinéaste retrouve son geste dans l'acte qu'a déjà su poser le romancier. Et il n'est pas trop risqué d'avancer que la lecture de la Recherche a eu sur Jutra l'effet d'une réminiscence, c'est-à-dire d'une reprise. Le ressouvenir regarde vers l'arrière alors que la reprise se dirige vers l'avant, dans une durée toute créatrice. C'est par ailleurs ce que dit la séquence de la madeleine dès *Du côté de chez Swann*, à l'ouverture du roman de Proust. Lors de la réminiscence provoquée par des miettes de madeleine et une infusion, le narrateur « Marcel » pense à son enfance. Pourtant, ce sont de nouvelles images qui apparaissent devant ses yeux, des images d'un passé tel que le passé n'a jamais été. C'est, pourrait-on dire, l'en-soi du passé, le passé comme événement « multiréaliste ». Il s'agit bel et bien de retrouver ce qui a été, mais de le retrouver sous une forme nouvelle, en se dirigeant vers l'avenir. Et tout cela n'est évidemment pas sans rapport avec l'autofiction.

Il y a ici, avec la reprise, une rencontre heureuse mais improbable entre la fiction et le réel, précisément parce que la reprise se donne dans la fiction, et que la fiction peut devenir la condition de la reprise, c'est-à-dire la condition de la réminiscence. La fiction, telle que la conçoivent respectivement Proust et Jutra, est un mode d'existence et de connaissance. L'autofiction, c'est l'occasion de reprendre sa propre vie dans la fiction, dans une sorte de saut sur place qui est à la fois une appropriation personnelle et une récréation. C'est précisément ce à quoi mène la lecture simultanée de Jutra et de Proust : par-delà les frontières qui sont censées séparer la création littéraire et cinématographique, elle permet de comprendre l'autofiction comme reprise, c'est-à-dire comme catégorie paradoxale qui unit le même du vécu à l'autre de la fiction. C'était déjà ce que montrait la scène du miroir fragmenté au début d'*À tout prendre*.

Or, cette coexistence paradoxale du même et de l'autre est aussi le propre du cinéma, et ce dès les vues des frères Lumière ou encore les trucs de Méliès. Le cinéma ne cesse de mettre en acte le concept esthétique et éthique de la reprise. Le cinéma, c'est la possibilité d'avoir le réel deux fois, et c'est peut-être ainsi que l'on peut comprendre en quoi Jutra voyait dans *À tout prendre* la suite logique de la tradition documentaire du cinéma direct québécois : la fiction ne s'oppose pas au documentaire, car on la trouvait déjà au sein du documentaire. Tout film témoigne d'une inquiétante étrangeté, en ce sens que c'est toujours le familier qui est étrange. Le cinéma, c'est la métamorphose de la réalité à travers une montée en puissance du réel, un réel qui sort de ses gonds et qui s'entremêle avec le faux comme puissance. Est ainsi exprimée la dimension fictionnelle de toute représentation de la réalité, comme le disait déjà Jutra dès les premières lignes de son « Manifeste » :

« Mais il faudra t'en sortir. Que ce film ne soit pas une impasse! Qu'il ne t'emprisonne pas! Fais autre chose! Raconte une histoire! Regarde ailleurs! Invente! »

Ainsi me parlent mes amis, qui, tout en aimant mon film, le dessinent comme une cloison autour de moi. Comment ne pas voir, pourtant, que cette entreprise en était une de libération? J'organisais un spectacle, et ils croyaient m'épier. En me voyant devant mon miroir, ils ont cru surprendre Narcisse en proie à la passion. Ils me privaient du droit au jeu, ils m'imposaient cette morale primaire qui condamne tout

libertin à la vérole, et désigne toute femme désirable comme un squelette en puissance.

La formation de la personnalité passe par le devenir de la fiction ou, ce qui revient au même, par la fiction comme devenir. La fiction doit mentir, être percée du réel du sujet qui coexiste avec elle, elle doit vibrer par rencontre contingente, comme en amour, où l'on expérimente cette étrange expérience d'être littéralement déséquilibré, court-circuité par une pure rencontre. C'est pourquoi Proust et puis Jutra pensent aussi intensément l'amour, qui n'est que l'expression la plus pure de l'achoppement de la réalité sur elle-même, du devenir (auto)fictionnel de chaque événement personnel [10]. Dans *À tout prendre*, la séquence du miroir dit déjà tout cela, mais de manière enveloppée.

Pour ainsi dire, Jutra renverse la passion de Narcisse : la passion ne naît pas du « moi », mais de l'image, de l'en-soi de l'image. C'est aussi un renversement de la caverne platonicienne : la vérité ne se trouve pas à l'extérieur, elle est à même les entrelacs de l'image, de l'image comprise comme image. Là où l'autobiographie veut faire un avec le sujet écrivain, l'autofiction accepte et travaille le concept du double, puisque c'est dans le double autofictionnel – c'est-à-dire dans l'image que le sujet sera en mesure de produire par lui-même, à partir de lui-même – que se trouve la vérité. C'était déjà la leçon de Proust, comme le montre Gilles Deleuze dans son *Proust et les signes* : « Nul plus que Proust n'a insisté sur le point suivant : que la vérité est produite, qu'elle est produite par des ordres de machines qui fonctionnent en nous, extraite à partir de nos impressions, creusée dans notre vie, livrée dans une œuvre » (p. 176). Une telle vérité est une vérité de reprise, une vérité qui oscille dans un mouvement imaginaire de répétition. La vie ne perd pas à être reprise dans une œuvre d'art, c'est même précisément le contraire.

Cinéma et autofiction

C'est, pour ainsi dire, une « leçon » de cinéma que Jutra sert à Proust, par spectateur-lecteur interposé. Selon le romancier, le cinéma s'éloigne du vrai par vaine reproduction mécanique qui prétend se borner au réel. À l'inverse, le cinéaste accepte la reproductibilité technique du médium cinématographique, qu'il a pu expérimenter avec ses documentaires. Mais, dans le même temps, il semble aussi qu'il ait appris autre chose, comme il le mentionne lorsqu'il remarque que le film de fiction est la suite logique du documentaire. L'image cinématographique n'est pas la mort, la chute en dehors du royaume de la vérité. Elle est plutôt mouvement de vie et de liberté. Elle accorde à l'esprit la seconde fois, en ce sens que l'on n'accède au monde spirituel que par une renaissance, c'est-à-dire par la fiction intrinsèque à toute image. L'image cinématographique retrouve le vrai par ce mouvement rétrograde évoqué par Bergson. Le cinéma donne au sujet qui l'expérimente la vraie possibilité d'une reprise, d'un ressouvenir en avant, et non l'échec de la simple reproduction.

Par la paradoxale filiation autofictionnelle et intermédiatique qui unit *À tout prendre* et *À la recherche du temps perdu*, Jutra arrive à montrer qu'il ne faut pas seulement penser le cinéma en fonction de ses moyens de reproduction, mais qu'il faut également, et surtout, le penser du côté de la perception. En regardant un film, il se déroule en effet un curieux phénomène qui est celui de la

rémanence des images, de leur reprise imaginaire par le spectateur. Cette reprise, on l'aura compris, fera ensuite le tour du réel et de la vie, et les redonnera en double au sujet. *Il est en effet impossible de penser le cinéma sans cette dualité intrinsèque. D'un produit fini, le cinéma permet pourtant une reprise infinie.* Le spectateur, même s'il n'est pas cinéaste comme Jutra, en viendra à faire fonctionner le cinématographe de sa pensée et à créer à son tour de nouvelles images. Pour comprendre cela, on renverra à une remarque de Badiou, dans son texte « Le cinéma comme expérimentation philosophique » :

La définition du cinéma est donc paradoxale, et c'est pourquoi il est une situation pour la philosophie. Le cinéma est un rapport tout à fait singulier entre le total artifice et la totale réalité. Le cinéma, c'est réellement, à la fois, la possibilité d'une copie de la réalité et la dimension entièrement artificielle de cette copie. Ce qui équivaut à dire que le cinéma est un paradoxe qui tourne autour de la question des rapports entre l'« être » et l'« apparaître ». C'est un art ontologique (p. 330-331).

Des forces duelles travaillent l'image cinématographique et la font virevolter dans tous les sens : elle semble ainsi faire vivre plusieurs mondes en simultanéité, et coexister plusieurs manières d'être. Du même coup, si l'on reprend l'idée de Bazin sur l'impureté du cinéma, telle que présentée dans sa « Défense de l'adaptation », il faut aussi comprendre que cette impureté est bel et bien intrinsèque à la poétique du cinéma, et ce, en dépit de ses éventuels rapports avec les autres arts.

Le cinéma ne trouvera jamais l'« équilibre » dont parle Bazin lorsqu'il hégélianise son histoire et son esthétique, en ce sens que les images sont prises dans un mouvement ontologique perpétuel qui est justement la grande nouveauté de cet art. Le cinéma propose une singulière expérience de la coexistence et de la simultanéité. C'est ce que démontre aussi Jutra avec l'autofiction d'*À tout prendre*, en opérant une reprise positive et imaginaire de Proust, envers et contre Proust. En fictionnalisant sa vie grâce à une aventure langagière et ontologique, Jutra a fait de son personnage Claude un lieu de rémanence des images, tel ce miroir fragmenté qui ouvre le film et qui en incarne la surface événementielle. L'autofiction n'est pas le ressouvenir, elle est reprise, elle est effet de mémoire et d'étrangeté persistante.

Et grâce au mouvement rétrograde du vrai, Jutra fait aussi preuve d'une certaine hardiesse : la citation du *Temps retrouvé* établit simultanément un double rapport de filiation, d'une part vers l'arrière, d'autre part vers l'avant. Il est en effet logique, ou du moins il n'est pas improbable, qu'*À la recherche du temps perdu* ait pu servir au cinéaste de modèle pour ce projet de réaliser un film où coexistent le dramatique et le documentaire, en reprenant sous le mode de la fabulation l'histoire d'un amour avorté, et en réussissant dans la fiction là où la vie semble avoir échoué. Il y aurait donc une sortie de la transcendance de la fiction ou, ce qui est identique, des multiplicités qui n'appartiennent plus ni à Proust ni au lecteur, mais à l'immanence de la pensée qui se rencontre elle-même au sein de la fiction comme surface de la coexistence.

NOTES

[1] « Mais enfin, diront encore les nostalgiques du Cinéma avec un grand C, indépendant, spécifique, autonome, pur de tout compromis, pourquoi mettre tant d'art au service d'une cause qui n'en a pas besoin, pourquoi démarquer des romans quand on peut lire le livre et Phèdre quand il suffit d'aller à la Comédie-Française? Si satisfaisantes que soient les adaptations, vous ne soutiendrez pas qu'elles valent mieux que l'original, ni surtout qu'un film d'une égale qualité artistique sur un thème spécifiquement cinématographique? Vous dites : *Le Diable au Corps*, *Première Désillusion*, *Les Parents terribles*, *Hamlet*, soit... je vous oppose *La Ruée vers l'or*, *Le Cuirassé Potemkine*, *Le Lys brisé*, *Scarface*, *La Chevauchée fantastique* ou même *Citizen Kane*, autant de chefs-d'œuvre qui n'existeraient pas sans le cinéma, qui sont un apport irremplaçable au patrimoine de l'art. Même si les meilleures des adaptations ne sont plus une trahison naïve ou une indigne prostitution, il reste que c'est bien du talent qui se fourvoie. Progrès dites-vous, mais qui à la longue ne peut que stériliser le cinéma en le réduisant à n'être qu'une annexe de la littérature. Rendez au théâtre et au roman ce qui leur revient, et au cinéma ce qui ne sera jamais qu'à lui » (p. 101).

[2] « Il est en effet impossible de penser le cinéma en dehors d'une sorte d'espace général où appréhender sa connexion aux autres arts. Il est le septième art en un sens tout particulier. Il ne s'ajoute pas aux six autres sur le même plan qu'eux, il les implique, il est le plus-un des six autres. Il opère sur eux, à partir d'eux, par un mouvement qui les soustrait à eux-mêmes » (1994, p. 148).

[3] Voir notre bibliographie pour les articles les plus importants sur *À tout prendre*.

[4] Cf. « Le devenir-québécois chez Claude Jutra. Autofiction, politique de l'intime et le *je* comme faux raccords », *Nouvelles « vues » sur le cinéma québécois*, n° 11, automne 2010.

[5] Cf. « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique » [1949], dans *Écrits I*, Paris, Seuil, coll. « Point : Essais », 1999 [1966], p. 92-99.

[6] On peut renvoyer à cet autre passage du « Manifeste » : « Ce film n'est pas un testament, c'est un concours d'entrée, un rite de passage, une initiation. Une cérémonie sur la place pour conjurer mes démons personnels. Cela se doit d'être public comme une coulpe, comme un sacrifice mystique, comme une prise de possession, où le rythme et la danse permettent la transe ».

[7] En plus de son article, déjà évoqué, sur *À tout prendre*, voir l'article de Jean-Pierre Sirois-Trahan, sur cette question ambiguë mais féconde du cinéma québécois et la problématique de l'identité : « Le devenir-québécois chez Pierre Perrault. Montage, intercesseurs et énonciation collective », dans *Le montage des identités*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Kairos : Travaux communs », 2008, p. 91-111.

[8] En souhaitant que le lecteur nous autorise à souligner notre précédent travail sur le sujet : Thomas Carrier-Lafleur, *Une philosophie du « temps à l'état pur »*. *L'autofiction chez Proust et Jutra*, Paris/Québec, Librairie philosophique J. Vrin/Presses de l'Université Laval, coll. « Zêtêsis : Esthétiques », 2010. (Voir notre bibliographie pour d'autres références connexes.)

[9] Le premier texte de *La pensée et le mouvant* se nomme en effet « Croissance de la vérité.

Mouvement rétrograde du vrai ».

[10] Dans le cas de Proust, il faut en effet préciser ce que la critique a nommé le « roman d'Albertine », à savoir les cinquième et sixième tomes de la *Recherche*, *La prisonnière* et *Albertine disparue*. Cette espèce de roman dans le roman n'était pas prévue dans les premières ébauches que Proust a pu faire de son grand cycle romanesque. Mais un événement biographique viendra bouleverser la fiction, à savoir la relation sulfureuse de l'écrivain avec son chauffeur et secrétaire Alfred Agostinelli, puis la mort soudaine de celui-ci dans un accident d'avion (que lui avait d'ailleurs offert Proust en gage d'amour et d'amitié). Par une reprise autofictionnelle du réel, Alfred est devenu Albertine, grâce à un transfert des intensités et des affects.

BIBLIOGRAPHIE

BADIOU, Alain, « Les faux mouvements du cinéma » [1994], dans *Cinéma*, textes rassemblés et présentés par Antoine de Baecque, Paris, Nova, 2010, p. 147-154.

BADIOU, Alain, « Le cinéma comme expérimentation philosophique » [2003], dans *Cinéma*, textes rassemblés et présentés par Antoine de Baecque, Paris, Nova, 2010, p. 323-373.

BAZIN, André, « Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation », dans *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « 7^e art », 1978 [1975], p. 81-106.

BELLEMARE, Denis, « Narcissisme et corps spectatorial », *Cinémas*, vol. VII, nos 1-2 (automne 1996), p. 37-54.

BENJAMIN, Walter, « L'image proustienne » [1929 a], dans *Œuvres III*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, p. 135-155.

BENJAMIN, Walter, « Paris, la ville dans le miroir » [1929 b], dans *Images de pensée*, traduit de l'allemand par Jean-François Poirier et Jean Lacoste, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 2011 [1998], p. 97-102.

BERGSON, Henri, *La pensée et le mouvant. Essais et conférences*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige : Grands Textes », 2009 [1938].

BRADY, James, « À tout prendre : fragments du corps spéculaire », *Copie Zéro*, n° 37 (octobre 1988), p. 23-26.

CAMERLAIN, Jacques, « Entretien avec Claude Jutra », *Séquences*, n° 67, 1971, p. 4-14.

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

CARRIER-LAFLEUR, Thomas, « Imaginaire médiatique et dynamique du regard dans l'œuvre proustienne », *@analyses*, vol. 6, n° 2, printemps-été 2011, <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=1802>.

CARRIER-LAFLEUR, Thomas, « Introspection créatrice et comédie humaine. Proust, Balzac et Bergson », *@analyses*, vol. 6, n° 3, automne 2011, <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=1865>.

CARRIER-LAFLEUR, Thomas, « Le rôle des déceptions dans À la recherche du temps perdu de Marcel Proust. Autofiction, crise du sujet et montage identitaire », *Études Littéraires*, vol. 42, n° 2, été 2011, p. 139-159.

CARRIER-LAFLEUR, Thomas, « Proust et l'autofiction : vers un "montage des identités" », *@analyses*, vol. 5, n° 2, printemps 2010, <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=1695>.

CARRIER-LAFLEUR, Thomas et Michaël DI VITA, « Proust. Méthode d'exister », *Klesis. Revue philosophique*, n° 20, 2011, www.revue-klesis.org/numeros.html.

DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige : Grands Textes », 2007 [1974].

DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001 [1977].

JUTRA, Claude, *À tout prendre* [film], Films Cassiopée et Orion, 1963, 101 minutes.

LACAN, Jacques, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique » [1949], dans *Écrits I*, Paris, Seuil, coll. « Point : Essais », 1999 [1966], p. 92-99.

LEFEBVRE, Jean Pierre, « Petit éloge des grandeurs et des misères de la colonie française de l'Office national du film », *Objectif*, n° 28, août-septembre 1964, p. 10-11.

MARSOLAIS, Gilles, « À tout prendre », *Lettres et écritures*, vol. I, n° 2, février 1964, p. 35-41.

MARSOLAIS, Gilles, « Au-delà du miroir... », dans *Cinéma : actes et présences*, Québec, Nota Bene, 1999, p. 189-203.

MOFFAT, Alain-Napoléon, « À tout prendre de Claude Jutra : le docu-drame de la confession », *Québec Studies*, n° 12, 1991, p. 147-154.

PROUST, Marcel, *Le temps retrouvé* [1927], dans *À la recherche du temps perdu* [1913-1927], vol. IV, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 273-625.

RIMBAUD, Arthur, « Le Bateau ivre » [1871], dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 66-69.

SIROIS-TRAHAN, Jean-Pierre, « Le devenir-québécois chez Claude Jutra. Autofiction, politique de l'intime et le je comme faux raccords », *Nouvelles « vues » sur le cinéma québécois*, n° 11, automne 2010, <http://www.cinema-quebecois.net/pdfs/PDFJutraNVCQ11.pdf>.

SIROIS-TRAHAN, Jean-Pierre, « Le devenir-québécois chez Pierre Perrault. Montage, intercesseurs et énonciation collective », dans *Le montage des identités*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Kairos : Travaux communs », 2008, p. 91-111.

DESCRIPTIF BIOGRAPHIQUE

Organisateur de deux colloques étudiants, codirecteur du douzième numéro de *Nouvelles Vues* (printemps-été 2011), ainsi que cofondateur de la revue littéraire *Chameaux*, **Thomas Carrier-Lafleur** poursuit une thèse de doctorat sur Proust et le cinéma, en cotutelle à l'Université Laval et à l'Université Paul-Valéry (Montpellier III). Il a publié en 2010 son premier ouvrage, *Une philosophie du « temps à l'état pur »*. *L'autofiction chez Proust et Jutra* (Vrin/PUL). Il a publié plusieurs articles sur l'autofiction au cinéma et sur l'esthétique proustienne dans les revues *@analyses*, *Études Littéraires*, *La Vie Littéraire*, *Klesis*.