

VOIR CE QUI EST DEvenu INVISIBLE. LECTURE D'IL Y A TROP D'IMAGES ET DE TOUT CE QUE TU POSSÈDES DE BERNARD ÉMOND

Martine-Emmanuelle Lapointe*

Abstract

Dans le cadre de cet article, l'auteure s'attache aux différentes métaphorisations du regard qui traversent le recueil d'essais *Il y a trop d'images* afin de réfléchir à certains des paradoxes – avoués ou non – qui sous-tendent la pensée du cinéaste Bernard Émond. L'analyse porte également sur le film *Tout ce que tu possèdes* (2012), lequel est centré sur la question de la transmission des héritages et des valeurs tant culturelles que matérielles. Le cinéaste conjugue une critique impitoyable du monde contemporain à une forme d'engagement dans la cité et il tente, sans toujours y parvenir, de juger son propre temps sans succomber à l'aveuglement. La transmission des legs et des valeurs y est ainsi indissociable d'une réflexion éthique sur la construction de l'identité et de la mémoire collectives au Québec.

See What Has Become Invisible. An Analysis of Il y a trop d'images and Tout ce que tu possèdes by Bernard Émond

The analysis includes the collection of essays *Il y a trop d'images* and the film *Tout ce que tu possèdes* (2012) by the filmmaker Bernard Émond which focuses on intergenerational relations as well as the transmission of heritage and cultural and material values. The filmmaker combines a relentless critique of the contemporary world in a form of commitment and is trying, not always successfully, to judge his own time without succumbing to blindness. The transmission of legacy and values is thus inseparable from ethical reflection on the construction of identity and collective memory in Quebec.

Vedere ciò che è diventato invisibile. Analisi di Il y a trop d'images e di Tout ce que tu possèdes di Bernard Émond

L'analisi si concentra sulla raccolta di saggi *Il y a trop d'images* e sul film *Tout ce que tu possèdes* (2012) del regista Bernard Émond, che trattano delle relazioni intergenerazionali e della trasmissione del patrimonio e dei valori sia culturali che materiali. Il regista coniuga una critica impietosa del mondo attuale con una forma di impegno sociale e tenta, senza riuscirci completamente, di giudicare il presente in modo imparziale. La trasmissione del patrimonio e dei valori risulta quindi inseparabile dalla riflessione etica sulla costruzione dell'identità e della memoria collettiva in Québec.

* Université de Montréal.

Les discours critiques sur la mort de la culture littéraire se multiplient à l'époque contemporaine. Dominique Maingueneau (2006), William Marx (2005) et Tzvetan Todorov (2006), notamment, ont consacré leurs récents ouvrages à la déconsidération dont la littérature serait aujourd'hui la victime. Ces lectures trouvent un écho dans plusieurs textes consacrés à la littérature québécoise contemporaine: l'histoire de la culture québécoise se diviserait en un avant et un après. L'avant, rien de neuf sous le soleil, se présenterait comme un véritable moment d'apothéose moderne, renverrait aux mythiques années 1960 et à la période de la Révolution tranquille, dont on retient généralement les aspects les plus célébrants et les plus lyriques. L'après en est la suite logique, le prolongement moribond et désengagé. L'après se situe dans un espace temporel aux contours imprécis. Il aurait un commencement – autour de 1980 – mais pas de fin car il serait la fin. Il incarnerait le dénouement sous toutes ses formes, l'épuisement des signes de la culture, l'essoufflement, la morosité sociétale, l'absence de projets, le règne des idéologies molles. Dans *L'écologie du réel* paru en 1988, Pierre Nepveu lui a associé de manière nuancée l'émergence d'une littérature «post-québécoise» (Nepveu 14). François Ricard, quant à lui, a d'abord noué à cet épisode une forme de normalisation qui retirerait à l'œuvre littéraire son pouvoir subversif (1988). D'autres commentateurs¹ ont tantôt déploré la pauvreté de la culture québécoise contemporaine ou le dépérissement des expériences et des idéaux collectifs.

Au fondement de ces analyses se trouve un constat récurrent: à l'époque contemporaine, il s'avérerait impossible de réfléchir à partir de valeurs communes. La question de la valeur serait devenue obsolète, vidée de sa substance. Insolubles, convoquant des enjeux extérieurs au domaine culturel, jouxtant parfois involontairement le moralisme, les réflexions sur la valeur – esthétique, politique, morale – sont au cœur du travail du cinéaste Bernard Émond. Dans ses essais, rassemblés dans *Il y a trop d'images* en 2011, il s'en prend à la société contemporaine «encombrée de milliards d'images futiles et triviales» (quatrième de couverture) qui condamneraient ses membres à évoluer dans un monde factice, dépourvu d'une hiérarchie des valeurs et privé de la distance nécessaire à la transmission des legs culturels. Cette lecture, librement inspirée des *Écrits corsaires* de Pasolini, s'accompagne d'une réflexion sur l'aveuglement des contemporains. Ces derniers n'arriveraient plus à dépouiller leur regard, à voir au-delà des apparences et à admirer des œuvres d'art exigeant leur attention et leur recueillement. Dans le cadre de cet article, je m'attacherai à certaines des métaphorisations du regard qui traversent le recueil d'essais d'Émond.

¹ Voir notamment le dossier anniversaire de la revue *Liberté*, «Littérature 1959-2009» n. 286, décembre 2009, p. 5-125.

L'analyse portera également sur le film *Tout ce que tu possèdes* (2012), lequel est centré sur la question de la transmission des héritages et des valeurs tant culturelles que matérielles, mais aussi sur celle des relations intergénérationnelles. Il s'agira de mieux comprendre comment le cinéaste conjugue une critique impitoyable du monde contemporain à une forme d'engagement dans la cité et de voir comment il tente, sans toujours y parvenir, de juger son propre temps sans succomber à l'aveuglement. La transmission des legs et des valeurs y est ainsi indissociable d'une réflexion éthique sur la construction de l'identité et de la mémoire collectives au Québec.

Il y a trop d'images: à la défense d'un art éthique

Résumons rapidement les fondements de la pensée éthique de Bernard Émond. Même s'il accorde une importance particulière à la forme de ses œuvres cinématographiques, souvent fondées sur un rythme lent, une direction photographique soignée, des plans fixes étudiés, Bernard Émond ne pourrait être considéré comme un défenseur de l'art pour l'art. Le cinéma, bien au contraire, tout comme l'écriture d'ailleurs, doit servir, être fait «pour quelque chose», de manière à «venir en aide à [son] prochain» (Émond. *Il y a trop d'images*: 9). Faisant écho aux idées défendues par certains de ses contemporains – pensons notamment aux derniers essais d'Yvon Rivard qui soutiennent également une telle conception de l'art éthique, pour ne pas dire engagé –, Bernard Émond a également puisé certaines de ses thèses dans les *Écrits corsaires* de Pasolini, textes pamphlétaires dans lesquels le cinéaste italien s'en prend ouvertement à l'hédonisme, à la culture de consommation et aux mass médias. Dans son texte «Acculturation et acculturation» écrit en décembre 1973, il affirme:

Une grande œuvre de normalisation parfaitement authentique et réelle est commencée et – comme je le disais – elle a imposé ses modèles: des modèles voulus par la nouvelle classe industrielle, qui ne se contente plus d'un 'homme qui consomme' mais qui prétend par surcroît que d'autres idéologies que celle de la consommation sont inadmissibles. C'est un hédonisme néolaïque, aveuglement oublieux de toute valeur humaniste et aveuglement étranger aux sciences humaines (49-50).

Notons la double occurrence de l'adverbe «aveuglement» qui rend compte de l'imposture dans laquelle la culture télévisuelle plongerait le spectateur, dompté, soumis à une seule manière de voir et de consommer le monde. Ces mots de Pasolini auraient pu être repris textuellement par Bernard Émond qui, bien qu'agnostique, «intellectuel non croyant» (*Il y a trop d'images*: 20) pour le citer exactement, déplore lui aussi la perte de l'horizon religieux qui conférait

un sens, voire une forme de transcendance à la culture commune. À la manière de Pasolini qui fustige le conformisme et l'embourgeoisement des sous-prolétaires et des paysans italiens, Émond se place du côté de la croyance en «quelque chose de plus grand que soi» (40, 94, 98, 113) – cette expression revient d'ailleurs comme un leitmotiv sous sa plume –, quelque chose d'invisible, d'indicible et d'impalpable. Ce quelque chose permettrait néanmoins de continuer à vivre sans s'aveugler, sans refuser de voir au-delà des apparences.

Le motif du regard, et plus particulièrement les thèmes du voilement/dévoilement, traverse les textes d'Émond. En témoigne éloquemment la définition de l'art cinématographique donnée dans l'avant-propos du recueil. Le cinéma est en effet une «manière de regarder, ce qui s'appelle vraiment regarder, une manière de s'appliquer à voir, à voir derrière, à voir au-dessus des choses, à voir ce qui ne se voit pas du premier coup d'œil, à voir ce qui est devenu invisible dans un monde encombré d'images» (11). Loin d'être inédite, cette définition s'érige sur une contradiction fondamentale: comment le cinéaste peut-il continuer à offrir des images justes du monde qui est le sien dans un environnement social dominé par la surenchère des images? Sans adhérer à la rhétorique militante du cinéma québécois des années 1970, Émond cherche plutôt à déformer le regard du spectateur, à le subvertir en lui proposant un rythme autre, en le poussant à renouer avec la contemplation, en lui proposant de dépouiller son regard². «Le détour par le cinéma [lui] semble alors pleinement justifié: il nous arrache à notre aveuglement» (11), affirme-t-il. Reprenant plus d'une fois une idée de George Steiner – écrits de circonstance, les essais sont assez redondants –, Émond affirme que l'art doit être à la fois rupture et rencontre: il nous «bouscule», nous «arrache à nous-mêmes, à nos habitudes, à notre confort intellectuel, à nos partis pris» (34). Et ce déracinement est la condition même de la rencontre car il exige de la part du spectateur une véritable attention à ce qui lui est inconnu et étranger. Ce serait donc l'exact contraire du divertissement qui ne serait que célébration de l'instant présent, retour à soi et légèreté. En un mot: aveuglement.

La véritable subversion, selon le cinéaste, se trouverait donc dans une forme plus subtile de transgression: «Dans un monde inondé d'images inutiles, manipulatrices et menteuses, nous allons essayer de faire [des] films où chaque plan a du sens et résonne d'une vérité humaine» (46). La trilogie cinématographique

² Dans son article «La pensée qui fourche: dislocation de l'essai québécois», Anne Caumartin en présente une interprétation similaire: «Paradoxalement, le cinéaste-essayiste explique dans ses textes d'accompagnement que faire des films n'est utile que dans la mesure où on enseigne comment voir à des yeux déjà ouverts, où après la réception de l'œuvre peut s'engager un dialogue avec le spectateur-lecteur» (91).

d'Émond, constituée des films *La neuvaïne* (2005), *Contre toute espérance* (2007) et *La donation* (2009), irait dans ce sens puisqu'elle renouerait avec des valeurs oubliées de la société québécoise, soit les vertus théologiques de la foi, de l'espérance et de la charité. La subversion serait donc à la fois stylistique – rythme lent, contemplation, dépouillement des images – et éthique – résurgence d'un fonds culturel chrétien tombé en désuétude – et viserait une forme de communion entre destinataire et destinataires afin de rompre avec le flux continu d'images sans ancrage et sans histoire que dissémineraient les médias de masse. L'image tant recherchée par Émond serait ainsi très proche de 'l'image dialectique' de Walter Benjamin, telle que l'interprète et la glose Georges Didi-Huberman dans *Devant le temps*: cette image «réunit et, pour ainsi dire, fait exploser ensemble des modalités ontologiques contradictoires: d'un côté, la présence et de l'autre la représentation, d'un côté le devenir de ce qui change et de l'autre la stase pleine de ce qui demeure» (115). «Fragilité de tout cela, ajoute Didi-Huberman, puisque une fois rendues visibles, les choses sont condamnées à replonger presque immédiatement dans le noir de leur *disparition*, tout au moins de leur virtualité» (116). Cette analyse de l'image dialectique nourrit chez Didi-Huberman une réflexion plus ample sur la valeur de l'anachronisme en histoire de l'art. Plus qu'une erreur d'interprétation ou qu'une confusion des époques et des temporalités, l'anachronisme aurait une valeur heuristique. Le philosophe de l'art, en effet, ose aller à l'encontre de l'un des fondements de la méthode historique en affirmant, à la suite de Nicole Loraux, qu'«il n'y a d'histoire que d'anachronismes» (39). La fécondité de l'anachronisme ne ferait aucun doute car

pour accéder aux multiples temps stratifiés, aux survivances, aux longues durées du plus-que-passé mnésique, il faut le *plus-que-présent* d'un acte réminiscent: un choc, une déchirure de voile, une irruption ou apparition du temps, tout ce dont Proust et Benjamin ont si bien parlé sous l'espèce de la «mémoire involontaire» (20).

L'on pourrait en effet dire du point de vue d'Émond sur l'art et la société contemporaine qu'il est volontiers – volontairement – anachronique... Intellectuel non croyant mais attaché à la mémoire et à la culture chrétiennes, conservateur de gauche, Émond n'hésite pas à fustiger les membres de sa génération – le baby-boom – qui, «voyant reculer les idéaux de leur jeunesse, se sont enfermés dans le confort et l'indifférence, préférant profiter des avantages que leur confère leur statut» (*Il y a trop d'images*: 72). La pire arme de ceux-ci serait le cynisme, manière prétendument lucide d'affronter le désenchantement du monde. «Confort et indifférence», les deux mots font bien sûr signe vers l'histoire politique du Québec, rappelant à la fois le titre et le contenu du documen-

taire de Denys Arcand sur le référendum de 1980. Au cynisme, Émond préfère la croyance, le sérieux, recherchant la grâce, la Présence avec un grand P, comme l'aurait écrit Pierre Vadeboncœur (Émond. *Il y a trop d'images*: 98), silence, beauté des espaces isolés et déserts, des images imposant une déchirure du voile.

Tout ce que tu possèdes

Le dernier film de Bernard Émond, *Tout ce que tu possèdes*, sorti en 2012, se présente, à sa manière, comme une illustration des principaux constats et griefs exposés dans *Il y a trop d'images*. Ce film traitant de la transmission incertaine des héritages culturels et des legs familiaux met en scène un fils, professeur de littérature d'Europe de l'Est, et son père, entrepreneur prospère. Entre eux, le dialogue a été rompu depuis plusieurs années: ils ne parlent pas le même langage, ne partagent pas les mêmes valeurs; ils refusent en somme de s'entendre l'un l'autre. Difficile de ne pas prêter une valeur emblématique, voire sociologique, au différend entre père et fils. Chacun répond à une sorte de stéréotype: le père est ambitieux, égoïste et malhonnête, a accumulé une fortune colossale en manipulant autrui. Le fils, Pierre, a choisi de rompre avec l'enseignement – les étudiants ne savent plus lire ni écrire, selon lui –, et de quitter le milieu universitaire, devenu «un bureau de comptables», pour se consacrer exclusivement à la traduction des poèmes du Polonais Edward Stachura. Il vend plusieurs des livres de sa bibliothèque, non pour accumuler de l'argent, mais pour créer plus d'espace dans son petit appartement du Vieux Québec. Pierre est ombrageux, taciturne, cérébral, isolé du monde social. Son père, en revanche, est un notable participant pleinement à la vie économique de sa ville. Se sachant atteint d'un cancer fulgurant, le père lègue sa fortune de 50 millions à son fils. Ce dernier, vivant en accord avec ses principes, la refuse dans un premier temps, puis n'en accepte qu'une parcelle, soit la maison ancestrale de Saint-Pacôme.

Ce scénario plutôt classique est troublé par l'apparition d'un tiers qui, sans rétablir le dialogue entre le père et le fils, sert de révélateur, permettant à Pierre de reprendre sa place dans la filiation générationnelle. Ce tiers, c'est Adèle, la fille de Pierre. Elle surgit au sens strict du terme, reconnaît son père à la suite d'un bref échange de regards entre Pierre et sa mère. Treize ans plus tôt, Pierre avait refusé la paternité pour mieux se consacrer à ses études et à ses projets de recherche. À l'instar de son propre père, il a préféré le travail – aussi peu utilitaire soit-il – à l'amour et à la vie de famille. La suite du film se présente sous la forme d'un lent apprivoisement entre la fille et le père. Ils se reconnaissent sans se connaître, partagent le goût de la lecture et de la contem-

plation. Leur idylle se termine brutalement: après une querelle, Adèle s'enferme dans un silence buté, Pierre tente sans succès de maintenir le lien entre eux. C'est la mère d'Adèle qui impose un retour au réel en invoquant la loi: Pierre n'a aucun droit sur sa fille car il n'a pas voulu reconnaître légalement sa paternité. Reconnaître sa paternité, cela signifie aussi, dans la grammaire du film, se porter garant d'autrui, sortir de soi et de l'aveuglement qu'imposent la solitude et la surconscience narcissique. Le fils abandonné, après avoir quitté à son tour femme et enfant, doit choisir de rompre ou de rétablir la filiation.

Plusieurs séquences du film auraient pu illustrer ce dilemme. J'en ai choisi une qui, en plus de faire écho aux réflexions du recueil *Il y a trop d'images*, représente assez clairement, voire littéralement, le passage de l'aveuglement à la juste vision. Dans cette scène qui apparaît aux deux tiers du film, Pierre fait découvrir la maison de Saint-Pacôme à sa fille Adèle et l'initie malgré lui aux secrets et aux silences de la filiation paternelle. Tout, de la configuration des lieux au contenu des dialogues entre le père et sa fille retrouvée, fait signe vers le propos d'*Il y a trop d'images*. Il s'agit de renouer le fil entre le passé et le présent, de réactualiser des valeurs anciennes, de retrouver la beauté des espaces et des paysages intouchés par l'industrialisation. La maison de Saint-Pacôme, située à plus d'une heure de la ville, constitue un endroit hors du temps: elle est conçue comme le lieu de l'enracinement et de la culture commune. Les traces du passé y sont manifestes: le portrait des arrière-grands-parents orne le mur, la cuisinière est ancienne, la grange cache des vestiges d'une autre époque. Le lieu semble parfaitement préservé, contrairement à la mémoire familiale qui n'a guère été entretenue et transmise. Pierre ne sait rien du passé de sa propre famille. Ses réponses aux questions de sa fille sur l'histoire de la lignée sont vagues, «probablement», «je suppose», «pas dans mon souvenir», et montrent bien que son imaginaire de la filiation est fait d'incertitudes, d'absences. Sa mémoire familiale est trouée et imparfaite, voire inexistante.

La scène la plus importante de la séquence, du moins dans le cadre de cette réflexion, scelle la communion entre la fille et son père. Dans la grange, Adèle lance à Pierre: «papa, viens voir». Cet appel, qui pourrait paraître anodin, a une double résonance: pour la première fois Adèle confère à Pierre le titre et le rôle de père; Pierre, d'une part, ne peut plus démissionner en se soustrayant aux conventions sociales, il est appelé à s'engager. D'autre part, l'injonction «viens voir» impose un double mouvement: Pierre doit se tourner vers l'autre et accepter de 'voir'. Notons qu'au moment où il rejoint Adèle devant l'enseigne portant le nom de l'aïeul Octave Leduc, celle-ci lui lance «regard». La scène rappelle ainsi l'acte réminiscent dont il était question plus tôt dans la citation de Didi-Huberman: il y a «déchirure de voile, irruption ou apparition du temps». Le souvenir surgit par l'intermédiaire de l'objet oublié, de cette

prosaïque enseigne qui témoigne du passé familial des Leduc. À la rupture de la filiation succède la réconciliation des origines oubliées et du présent, voire de l'avenir de la lignée. La fin de la séquence confirme le passage de l'aveuglement à la juste vision: Pierre à son tour demande à sa fille de regarder le paysage, lui désignant Charlevoix et la Malbaie. Ce paysage doit être laissé en paix, ce qui fait écho à un autre moment du film. Dans une séquence antérieure, le père de Pierre emmène son fils pour la première fois à la maison de Saint-Pacôme, et lui fait part de son projet de construction d'un village-vacances. À l'instar de la cerisaie de Tchekhov, menacée par les idées nouvelles de Lopakhine qui souhaite y voir construire des datchas, la maison ancestrale est le symbole de ce qui persiste malgré la menace de l'industrialisation.

À la fin de la première séquence analysée, Adèle demande à son père s'il vivra à Saint-Pacôme. Ce scénario, envisagé par la descendante de la famille Leduc, sera adopté par Pierre qui, à la fin du film, choisit de s'installer dans la maison de ses ancêtres. En voix off, il s'adresse à sa fille, qu'il a officiellement reconnue:

Sans lien humain, la vie n'a aucun sens. Je n'ai pas voulu que tu naisses. Mais maintenant un monde où tu ne vivrais pas m'apparaît impossible. Tu es là, au fond c'est tout ce qui compte. Tu es là et quoiqu'il arrive je serai là pour toi. J'ai quitté la ville. J'ai marché jusqu'à Saint-Pacôme. J'ai dormi par terre dans la maison de nos ancêtres, et j'ai décidé d'y rester. Je serai là. Cette maison est la tienne. Ton père, Pierre (Émond. *Tout ce que tu possèdes*).

L'apparition d'Adèle constitue un moment épiphanique, provoque à la fois une rupture – Pierre reconnaît sa paternité, se responsabilise, s'engage et renonce par là même à son mode de vie autarcique – et une rencontre – avec le passé collectif et familial, pour reprendre les constats de George Steiner cités plus d'une fois dans *Il y a trop d'images*. Il s'agit bien d'une épiphanie, mais aussi d'une illumination, d'une sortie de l'ombre. À la suite de leur première rencontre, Pierre traduit l'un des poèmes de Stachura. À plusieurs reprises, Émond use du même procédé: l'écran d'ordinateur de Pierre nous est présenté, de manière à ce que nous puissions assister en direct au travail de traduction. Or les vers que traduit Pierre après la rencontre d'Adèle se lisent d'abord comme suit «L'écarquillement des yeux fixé». Puis Pierre s'interrompt, consulte le dictionnaire, corrige les vers ainsi «L'écarquillement des yeux fascinés/ Le cillement des paupières étonnées». Le regard est fasciné, étonné, et non plus fixe. Le regard accepte d'accueillir le changement, sidéré, bouleversé par la découverte qu'il vient de faire.

L'on pourrait reprocher à Bernard Émond le caractère par trop pédagogique de la démonstration: il y a trop d'images, il faut donc voir au-delà des ap-

parences, refuser l'artifice des conventions sociales pour mieux renouer avec autrui, pour mieux créer des liens humains. Si ces constats dysphoriques trouvent écho chez les essayistes qui ont réfléchi à la déconsidération dont la littérature serait la victime à l'époque contemporaine, ils n'en demeurent pas moins étroitement liés chez Émond à une réflexion sur la transmission des legs culturels, ce qui suppose une pensée tout de même tournée vers l'avenir et la postérité. Émond, tout comme certains de ses modèles, Vadeboncoeur notamment, se place résolument du côté de la continuité, de la filiation, cela même s'il défend une certaine conception de la rupture et de la subversion. Car il s'agit bien de rompre avec l'idéologie du présent et de vivre à contretemps, un peu à la manière de Pierre qui choisit de quitter la ville pour s'installer dans la maison de ses ancêtres. Mais il s'agit aussi, comme nous l'avons vu, de rétablir le fil entre les générations. Le film *Tout ce que tu possèdes* se termine d'ailleurs sur le *topos* suivant: la confiance en l'avenir se traduit par un legs à une héritière potentielle. Ce lieu commun, sorte de passage obligé de plusieurs œuvres littéraires et cinématographiques contemporaines, illustre le refus du solipsisme, témoigne du désir de s'inscrire dans une histoire, dans une durée. Le *topos* du legs intervient ainsi à la manière d'une fin ouverte, et ne propose pas de réponse définitive au problème de la transmission des héritages. En somme, le film est tendu vers un avenir incertain, vague espoir d'une suite, d'un prochain épisode. «Un certain usage du temps, le temps de la promesse» (24), pour reprendre l'expression de Jacques Rancière, s'avère indissociable de la projection de soi dans un avenir collectif et, par là, d'une forme d'engagement, aussi discrète et modeste soit-elle.

Bibliographie citée

- Caumartin, Anne. "La pensée qui fourche: dislocation de l'essai québécois". *Voix et Images*, 117 (2014): 83-94.
- Didi-Huberman, Georges. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Minuit. 2000.
- Émond, Bernard. *Il y a trop d'images. Textes épars: 1993-2010*. Montréal: Lux. 2011.
- Maingueneau, Dominique. *Contre Saint Proust ou la fin de la littérature*. Paris: Belin. 2006.
- Marx, William. *L'adieu à la littérature*. Paris: Minuit. 2005.
- Nepveu, Pierre. *L'écologie du réel*. Montréal: Boréal. 1999 (1^{er} ed. 1988).
- Pasolini, Pier Paolo. *Écrits corsaires*. Paris: Flammarion. 1976.
- Rancière, Jacques. *Aux bords du politique*. Paris: Gallimard. 1998.
- Ricard, François. "Remarques sur la normalisation d'une littérature". *Écriture*, 31 (1988): 11-19.
- Rivard, Yvon. *Une idée simple*. Montréal: Boréal. 2010.
- . *Aimer, enseigner*. Montréal: Boréal. 2012.
- . *Exercices d'amitié*. Montréal: Leméac. 2015.
- Todorov, Tzvetan. *La littérature en péril*. Paris: Flammarion. 2006.

Filmographie

Arcand, Denys (réalisateur). *Le confort et l'indifférence* (film documentaire). Montréal: ONF. 1981.
Émond, Bernard (réalisateur). *Tout ce que tu possèdes* (film de fiction). Montréal: ACPAV. 2012.