

Les rapports d'influence entre la forme et le contenu :
les motivations thématiques de la caméra subjective chez Robert Morin

Éric Bourassa

Mémoire

présenté

à

L'École de cinéma Mel Hoppenheim

comme exigence partielle au grade de
maîtrise ès Arts (Études cinématographiques)
Université Concordia
Montréal, Québec, Canada

Février 2006

© Éric Bourassa, 2006



Library and
Archives Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Published Heritage
Branch

Direction du
Patrimoine de l'édition

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*
ISBN: 978-0-494-34583-2
Our file *Notre référence*
ISBN: 978-0-494-34583-2

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.


Canada

RÉSUMÉ

Les rapports d'influence entre la forme et le contenu :
les motivations thématiques de la caméra subjective chez Robert Morin

Éric Bourassa

À l'aide de la notion de dialogisme élaborée par Mikhaïl Bakhtine, nous analysons la fabrication du discours dans les films de Robert Morin. L'hypothèse au cœur de ce mémoire est qu'il existe une constante thématique dans l'œuvre de Robert Morin qui agit comme système générateur de la subjectivité filmique au plan formel. Cette constante dévoile une diversification perceptive où tout est obligatoirement subjectif, autant pour les personnages que pour le spectateur. Morin ne montre jamais la réalité simplement, elle se trouve toujours transformée par les divers individus/personnages qui la vivent. Il tente consciencieusement de représenter cette multitude de points de vue autant dans le contenu de ses récits que dans la forme qu'il leur donne. Il met aussi en question l'objectivité même du procédé filmique en démontrant un intérêt marqué pour les différentes subjectivités possibles. L'évolution de ce thème a façonné l'aspect formel de ses films, le motivant à adopter la caméra subjective comme outil argumentatif. L'objectif principal de ce mémoire est ainsi d'établir l'existence d'un rapport d'influence dans l'œuvre de Robert Morin entre la subjectivité filmique et le contenu narratif de ses films.

Remerciements

L'écriture de ce mémoire fut longue et ardue, encore plus que prévu. Plus d'un an de recherche intense et de préparation, suivi du long processus de rédaction qui par moment semblait interminable, ont finalement porté fruit. Qui l'eut crû? Surtout lorsque l'auteur lui-même avait de sérieux doutes tout au long de son aventure.

Le projet proposé initialement était beaucoup moins complexe que ce qui se retrouve entre ces pages. Au départ, ce devait être une analyse textuelle assez générale du rôle de la caméra subjective dans le processus d'identification chez le spectateur. Mais mon étude s'est transformée en cours de route en une investigation des causes de la subjectivité filmique dans les films d'un seul cinéaste. Plusieurs films de Robert Morin étaient proposés comme sujet d'étude dès les premières étapes de soumission, comme quoi l'intérêt pour ce dernier était présent dès le départ. Le raffinement de mon hypothèse doit par contre être attribué à mon directeur de recherche, M. Martin Lefebvre, sans qui ce mémoire n'aurait jamais existé. Il m'a guidé vers les sentiers moins voyagés sans jamais m'imposer quoi que ce soit, ce qui finalement s'est avéré une voie ardue mais combien plus enrichissante.

Ce mémoire est le résultat d'un travail plutôt solitaire, ceci par choix autant que par nécessité. Il faut tout de même souligner la collaboration primordiale de Diane Cantin, une amie sur qui j'ai pu compter pour la correction du manuscrit et ce, à maintes

reprises. Ses mots d'encouragement ne seront jamais oubliés. Je tiens aussi à remercier M. Tom Waugh de l'École de cinéma Mel Hoppenheim, son soutien s'est fait sentir au moment le plus crucial.

Une pensée spéciale pour ma famille, mes amis et ma belle-famille aussi qui ont dû s'accommoder de mon horaire plutôt chargé pendant trop longtemps. Merci pour vos encouragements, votre compréhension et surtout votre patience.

Enfin, je crois avoir trouvé la réponse à ce « qui l'eût cru? » posé plus haut : la seule personne qui n'a jamais perdu foi en ce projet, qui a continué à le soutenir même lorsqu'il enfreignait sur sa propre existence, c'est ma femme, Aline. Un jour, je lui rendrai la pareille, je le promets.

*Para minha Aline,
que sempre achava ser impaciente e injusta demais.
Entre essas paginas esta a prova do contrario.
Obrigado.*

Table des matières

Filmographie partielle.....	ix
Introduction.....	1
Chapitre 1 : La subjectivité filmique, le point de vue et la narratologie.....	7
- I -	
<i>Dialogisme : une introduction.....</i>	<i>8</i>
- II -	
<i>La subjectivité filmique.....</i>	<i>17</i>
<i>La caméra subjective.....</i>	<i>23</i>
<i>La caméra intradiégétique.....</i>	<i>32</i>
- III -	
<i>Le véritable narrateur.....</i>	<i>40</i>
Chapitre 2 : La québécoisité et la thématique de la crise identitaire.....	53
- I -	
<i>La culture.....</i>	<i>55</i>
<i>La langue.....</i>	<i>57</i>
<i>Le carnavalesque.....</i>	<i>66</i>
- II -	
<i>Les origines.....</i>	<i>72</i>
<i>Rêves, transition & apathie.....</i>	<i>83</i>
<i>La dépendance.....</i>	<i>89</i>
- III -	
<i>L'Autre : alibi par excellence.....</i>	<i>91</i>
<i>Traître & bouc émissaire.....</i>	<i>97</i>
<i>Dualité & double bind.....</i>	<i>101</i>
<i>Abjection de soi.....</i>	<i>111</i>
<i>Malaise identitaire.....</i>	<i>113</i>
<i>Récapitulation? Yes Sir! Madame... ..</i>	<i>117</i>

Conclusion	126
Bibliographie	137
Appendices – Découpages techniques	
<i>Appendice 1</i> : Gus est encore dans l'armée.....	149
<i>Appendice 2</i> : Le voleur vit en enfer.....	158
<i>Appendice 3</i> : La réception.....	168
<i>Appendice 4</i> : Requiem pour un beau sans-cœur.....	186
<i>Appendice 5</i> : Windigo.....	220
<i>Appendice 6</i> : Yes Sir! Madame... ..	262
<i>Appendice 7</i> : Quiconque meurt, meurt à douleur.....	278

FILMOGRAPHIE PARTIELLE (Robert Morin)

- Les sculpturistes* (1976, 54 minutes)
- Même mort faut s'organiser* (1977, 30 minutes)
- Le royaume est commencé* (1980, 52 minutes)
- Gus est encore dans l'armée* (1980, 21 minutes)
- Ma vie, c'est pour le restant de mes jours* (1980, 27 minutes)
- Il a gagné ses épauettes* (1981, 35 minutes)
- Ma richesse a causé mes privations* (1982, 26 minutes)
- A Postcard from Victoria* (1983, 14 minutes)
- Le mystérieux Paul* (1983, 27 minutes)
- Le voleur vit en enfer* (1984, 19 minutes)
- Toi, t'es-tu lucky?* (1984, 25 minutes)
- On se paye la gomme* (1984, 25 minutes)
- Mauvais mal* (1984, 29 minutes)
- Quelques instants avant le Nouvel An* (1986, 23 minutes)
- Tristesse modèle réduit* (1987, 83 minutes)
- La femme étrangère* (1988, 25 minutes)
- La réception* (1989, 77 minutes)
- Preliminary Notes for a Western* (1990, 22 minutes)
- Requiem pour un beau sans-cœur* (1992, 92 minutes)
- Windigo* (1994, 97 minutes)
- Yes Sir! Madame...* (1994, 75 minutes)
- Quiconque meurt, meurt à douleur* (1997, 90 minutes)
- Le nèg'* (2002, 89 minutes)

Introduction

« Un roman, un film, c'est une longue phrase, et une phrase, c'est une structure syntaxique. L'anthropologie québécoise pense que la nature (l'immédiateté, donc la vérité) se trouve dans une sorte d'expression première d'avant la structure. Les cinéastes de l'O.N.F. ont imposé le cinéma-vérité en déguisant sous des motifs esthétiques leur impuissance à organiser leurs matériaux selon les structures d'un discours. » (Belleau 1984, *Culture populaire et culture « sérieuse » dans le roman québécois*, 1977 : 143)

Comme le signale les propos d'André Belleau, la relation esthétique entre les produits culturels québécois et la réalité est complexe et difficile. Le cinéma de la belle province est traditionnellement reconnu pour son style de documentaire « direct » et ce, encore aujourd'hui, plus de quarante ans après le début de cette aventure. Ce style documentaire, marqué entre autres par le cinéma vérité français et le néo-réalisme italien, désigne une esthétique qui prétend capturer la vraie nature de l'être humain en réduisant l'effet du processus cinématographique sur son sujet (Marshall 21). Cette pratique est l'une des plus résistantes du cinéma québécois. Le rapport entre le réel et la fiction fait souvent partie intégrante de la thématique des œuvres québécoises. L'œuvre du cinéaste/vidéaste québécois Robert Morin est en partie informée par cette approche, sa caméra ne prétend jamais à une objectivité omnisciente et ses images sont souvent contaminées par la perception de ses personnages. Pourquoi s'obstine-t-il à nous offrir le point de vue restrictif de ces individus? La caméra subjective et le point de vue au cinéma ont souvent fait l'objet d'analyses exhaustives, rarement toutefois a-t-on porté attention à la possibilité d'un rapport entre les films analysés et leur contenu. Nous proposons donc comme sujet de recherche une exploration des *motivations thématiques* derrière l'utilisation de ces techniques formelles en scrutant tout spécialement l'œuvre de Morin¹.

¹ Il convient de noter la collaboration importante de certaines gens à l'œuvre de Morin : Jean-Pierre Saint-Louis et James Gray à la caméra, Marcel Chouinard au son, Lorraine Dufour au montage et comme productrice. Morin le dit lui-même : « Lorraine, c'est mon jugement, Jean-Pierre ou Jim, c'est mes yeux, Marcel, c'est mes oreilles, pis moi... je suis l'enveloppe, le *body!* » (Boyer : 26). Le rôle de Dufour surtout se doit d'être souligné, elle qui est souvent considérée davantage comme la co-auteur des films de Morin. Bien que nous n'analyserons pas son rôle dans les films à l'étude au cours de ce mémoire, nous devons tout de même

Contrairement aux discussions courantes au sujet de la caméra subjective et qui se concentrent sur le processus d'identification entre le spectateur et les personnages, l'intérêt marqué de ce mémoire est justifié par une tentative d'élaboration des composantes du contenu motivant l'utilisation de la caméra subjective.

Bien que le spectre initial de cette étude soit assez vaste, l'hypothèse au cœur de ce mémoire s'inspire des observations d'André Belleau (1990 : 155) selon lesquelles la littérature québécoise serait dialogique. Nous avançons que ce dialogisme se manifeste aussi dans l'énonciation du cinéma québécois. Au cours de ce mémoire, nous évoquerons la notion de dialogisme telle qu'élaborée par Mikhaïl Bakhtine afin de relever les liens de causalité qui existent entre les thématiques et la subjectivité formelle des films de Robert Morin. En partant du postulat selon lequel d'une thématique découle une forme, nous débattons l'hypothèse selon laquelle la subjectivité filmique agit comme une extension d'un dialogisme thématique chez Morin, et que cette thématique relève de la *québécoité* des personnages. Spécifiquement, nous démontrerons que le « langage » des films de Morin dépend du « contexte » de leur production, un contexte représenté par la thématique de la crise identitaire, elle-même reliée à la *québécoité* des personnages. L'approche méthodologique adoptée pour cette recherche alliera thématique et formalisme au sens de ce qu'il convient aujourd'hui d'appeler l'« analyse textuelle ». Nous commencerons notre analyse avec une étude formelle d'un échantillon des films de Morin qui mettra en évidence un processus narratif qui supporte directement le discours des personnages par l'entremise de la subjectivité filmique. Nous poursuivrons ensuite en examinant une des

nous rappeler l'influence qu'a exercée Dufour sur l'œuvre de Morin, même si elle admet que ce que l'on voit, « c'est d'abord les idées de Robert, l'élan de Robert et l'audace de Robert » (Privet, « Entretien avec Lorraine Dufour. » 31).

thématiques les plus dominantes de l'œuvre de Morin, soit la question du malaise identitaire dans le contexte de la société québécoise contemporaine. Une fois ces deux parties élaborées, nous examinerons le rapport d'influence qui se tisse entre elles.

Nous nous attarderons dans la première partie aux différents procédés narratifs utilisés par Morin dans le but d'analyser la subjectivité filmique qui semble prédominer dans son oeuvre. Un préambule terminologique nous conduira à définir certains principes formels que l'on retrouve abondamment dans le cinéma de Morin, entre autres les distinctions entre les modes fictif et documentaire, le fonctionnement de la caméra subjective, ainsi que les théories sur le point de vue au cinéma. Ce sont là des considérations dignes d'intérêt en raison de leur évidente importance dans le débat, et leur étude nous permettra d'établir certaines définitions nécessaires pour bien saisir le sujet à l'étude et d'identifier clairement les enjeux de notre recherche. Cette section se résume à une définition des principaux termes et principes, ainsi qu'à un exposé critique concernant l'ensemble des théories liées à la notion de point de vue et à la subjectivité filmique. Ce chapitre nous donnera l'occasion de commenter les écrits de certains auteurs qui ont consacré d'importants travaux à ce sujet, tels Jean Mitry, Christian Metz, Nick Browne et Edward Branigan. Nous verrons que ces théories et catégorisations ne traitent que de façon formelle la question de la subjectivité filmique et ne démontrent pas suffisamment d'intérêt envers les procédés énonciatifs propres aux films à l'étude. Pour remédier à ce problème, nous consulterons les notions narratologiques mise de l'avant par Gérard Genette, François Jost et surtout d'André Gaudreault afin d'expliquer la construction des films de Morin. Les récits de Morin sont tous racontés par l'entremise d'un personnage ou de la caméra

elle-même, la source de l'image/son est toujours mise en évidence, rien n'est objectif, la *réalité* est constamment remise en question. En étudiant ces choix narratifs, nous parviendrons à caractériser la partie langagière du discours des films de notre sujet.

La seconde partie accordera une importance particulière à la *québécoïté* des personnages, nous définirons d'ailleurs cette dernière à l'aide de nombreux ouvrages consacrés à la question (Heinz Weinmann, André Belleau et Marcel Rioux, etc.). Nous exposerons d'abord les caractéristiques des personnages qui peuplent l'œuvre de Morin, ce qui nous permettra de démêler certains aspects importants de la principale thématique dans ses films : l'identité. Nous démontrerons les équivalences d'un aspect précis du contenu de chaque film, puisque les sous-thèmes abordés par chacun d'eux se rapportent tous à celui du malaise identitaire. Nous analyserons l'élaboration de ce thème principal en commençant par l'exposition générale des traits typiques de la québécoïté tel que présents chez les personnages de Morin (la culture, la langue, etc.). Nous exposerons par la suite les raisons de leurs différents malheurs, les obstacles auxquels ils doivent faire face et qui, la plupart du temps, relèvent de la « condition québécoïse ». Ces obstacles bloquent la voie du changement, les contraignent à une existence apathique, à une altérité trouble et à développer une forte abjection de soi. Le résultat de cette dissection thématique nous conduira vers ce malaise identitaire qui se généralise à divers degrés dans tous les récits de Morin.

Notre conclusion sera consacrée au rapport d'influence entre les parties langagière et contextuelle du discours selon le principe dialogique de Bakhtine. Nous verrons comment le contexte d'énonciation engendre la subjectivité filmique chez Morin.

En appendice à ce mémoire, nous avons inclus le découpage technique de sept des films les plus importants de l'œuvre de Morin, tant au niveau de la forme subjective que de la thématique de la crise identitaire. Nous utiliserons cet appendice comme outil de référence tout au long du mémoire afin de pointer directement vers les passages analysés. Ceci nous a permis de réduire considérablement la taille du texte en éliminant les longues citations d'exemples, qu'il s'agisse d'une partie du dialogue ou de la description formelle d'une séquence de plans.

L'originalité de notre projet est double. En premier lieu se trouve notre intention d'aborder la question de la subjectivité filmique en traitant de ses motivations thématiques, une question rarement traitée il nous semble. En second lieu, notre analyse des films de Morin nous forcera à produire une taxonomie des variantes de la caméra subjective (notamment la distinction caméra/personnage et caméra/caméra, qui ne semble pas avoir été suffisamment reconnue par les différents commentateurs). Enfin, il faut reconnaître que l'originalité de notre propos tient aussi à notre corpus. En effet, bien qu'ayant suscité de l'intérêt au Québec comme à l'étranger, les films de Robert Morin n'ont pas encore fait l'objet d'études thématico-formelles. Cette œuvre, à la fois personnelle et innovatrice, mérite une telle attention.

Chapitre I

**La subjectivité filmique,
le point de vue et
la narratologie**

- I -***Dialogisme : une introduction***

Ce chapitre vise à mettre au jour les fondements narratologiques d'une écriture cinématographique, celle de Robert Morin, en ce qui a trait à la question de l'identité dans le contexte de la culture québécoise. Si, comme le soutient le théoricien et philosophe soviétique Mikhaïl Bakhtine, le sens d'un énoncé relève de son contexte énonciatif, il importe malgré tout de bien distinguer entre forme et énonciation. En effet, pour Bakhtine, chaque énoncé se décompose en deux parties : une partie proprement langagière et reproductible – une forme grammaticale et en soi vide de sens – et une partie contextuelle qui donne à la forme grammaticale un sens unique et circonstancié. Les pages qui suivent seront donc consacrées à examiner la forme narrative (ou grammaticale, au sens large) des films de Morin et qui, chez lui, sert de fondement à une problématique identitaire dont il sera question au chapitre suivant. Nous verrons que cette forme est celle de la subjectivité. En effet, la plupart des films de Morin font appel à des usages très particuliers de la caméra de façon à y inscrire constamment un point de vue. La signification de ce parti pris formel fera l'objet de notre étude au chapitre deux.

Notre découpage conceptuel s'inspire donc de la pensée de M. Bakhtine et de la notion de dialogisme. Or, d'entrée de jeu, nous devons considérer l'intention de Bakhtine, lorsqu'il est question chez lui de dialogisme, d'élaborer une approche générale du discours qui inclut toutes les formes de communications humaines. En effet, ce dernier s'efforce de postuler une théorie générale du discours et du langage selon quoi chaque énoncé entre en relation avec d'autres énoncés émis précédemment et qui composent dès

lors la *mémoire collective* de la culture dans laquelle il est produit. Chaque mot, chaque énoncé, possèdent une pluralité infinie de sens qui ne peuvent se manifester qu'en rapport avec d'autres énoncés afin de produire un *texte*. Le principe dialogique représente la rencontre d'au moins deux discours supportés par un récit polyphonique qui se distingue des textes « monologiques » et « théologiques » qui prétendent à une vérité absolue. Nous allons voir que cela vaut également pour les films de Robert Morin. Chez lui, la réalité dépend d'abord des expériences individuelles des personnages – la polyphonie se manifestant par un complexe montage de points de vue et de perceptions.

De façon générale et ce, pour l'ensemble des chercheurs travaillant dans le sillon bakhtinien, on peut dire que le dialogisme réfère aux possibilités illimitées générées par l'interaction entre toutes les pratiques discursives d'une culture (Stam et al. 203-4). A cet égard, nous verrons dans le prochain chapitre que la notion d'intertextualité chez Julia Kristeva – une reformulation du dialogisme bakhtinien – occupera une place importante dans notre conception de la « conscience collective » québécoise. Comme le remarque Marc Angenot dans son essai sur les développements de l'intertextualité, Kristeva la définit comme « le croisement dans un texte d'énoncés pris à d'autres textes » (123), ou encore comme la transposition d'un système de signes dans un autre, une transposition accompagnée d'une nouvelle articulation de positions énonciative et dénotative (Stam et al. 204). En somme, l'intertextualité dicte qu'un texte ne peut être compris pleinement qu'en relation avec le système de signes et les codes socioculturels auxquels il appartient et qu'il n'est en fait que le fragment d'un système référentiel complexe. De même, les textes filmiques participent également d'un système sophistiqué de références intertextuelles.

Que cette intertextualité soit produite inconsciemment par les cinéastes ou bien qu'elle soit délibérée, là n'est pas la question. C'est qu'un film s'exprime toujours selon divers modes préétablis que le spectateur peut reconnaître selon son degré de familiarité avec le sujet et avec le cinéma et son langage. Ainsi, nous analysons en tant que spectateur une variété de signes qui nous aident à comprendre ce que le texte signifie. Nous convenons alors s'il s'agit d'un documentaire ou bien d'un film de fiction, nous le catégorisons selon son adhérence aux conventions génériques que nous connaissons, nous remarquons les citations directes ou autres allusions à d'autres films ou histoires familiers, etc. Qui plus est, notre compréhension est aussi influencée par la présence de certains gens à l'écran ou au générique, ou encore par la source de l'histoire racontée (est-ce une adaptation littéraire, un *remake*, un *sequel*?). Enfin, ce que Genette nomme la « paratextualité » (Stam et al. 207) de l'œuvre – soit tous les éléments extérieurs qui se rapportent au film, les commentaires et critiques que nous avons entendus, la publicité, même les informations sur le budget – peut également influencer la perception du spectateur.

Comment dès lors décrire le dialogisme et l'intertextualité propres aux films de Morin? On remarque d'abord dans la plupart de ses films la présence de traits propres au cinéma documentaire, présence qui peut être renvoyée aux pratiques du cinéma direct québécois. Morin, en effet, utilise souvent les conventions de cette forme filmique pour traiter d'un sujet fictif, comme c'est le cas dans *Gus est encore dans l'armée* (1980), *Le voleur vit en enfer* (1984), *Mauvais mal* (1984), *La réception* (1989) et *Quiconque meurt, meurt à douleur* (1997) où la frontière entre réalité et fiction tend à se brouiller un peu. Mais Morin n'hésite pas non plus à exploiter les conventions de certains genres de ciné-

ma populaire, comme le thriller policier pour *Requiem pour un beau sans-cœur* (1992) et *Le nèg'* (2002), l'horreur dans *Mauvais mal* ou le « whodunit » pour *La réception*, tout en demeurant fidèle à la « documentation » réaliste quant aux personnages et à leur milieu. Dans *Mauvais mal*, par exemple, la facture documentaire dans le traitement de la petite communauté de Montcerf nous rappelle certains films du cinéma direct¹ même si la crise dont elle est affublée appartient davantage au domaine de la fiction et que la structure événementielle se développe selon le genre choisi, dans ce cas le film d'horreur, avec l'exposition de la menace au début, puis la présentation des victimes potentielles suivie de la transformation et de la disparition d'une des victimes, etc. Les films de Morin entrent en relation avec une infinité de textes déjà bien définis dans l'esprit du spectateur, notamment du spectateur québécois, ce qui l'aide à interpréter la signification conférée au discours de l'œuvre. De surcroît, le spectateur familier avec l'œuvre entière de Morin remarquera également une grande concordance entre ses différents films – une sorte d'intertextualité « interne » à l'œuvre même. Les éléments référentiels relevés signalent un désir d'unification qui circule d'un film à l'autre et ils nous poussent à bien saisir la cohésion de cette œuvre. Or, celle-ci se meut par la récurrence d'une thématique et d'un univers. En effet, malgré l'apparente diversité de ses sujets, de ses intérêts et même de son hétérogénéité stylistique et générique, l'œuvre de Morin reflète des tendances holistiques propres au cinéma d'auteur. En fait, c'est l'univers narratif de chaque film qui semble parfois s'unifier dans un unique tout. D'un récit à l'autre, le cinéaste répète certains motifs au moyen de personnages-types précis et de phénomènes ou situations particuliers auxquels nous sommes constamment renvoyés. Un de ces motifs, certainement le plus

¹ *Les raquetteurs* (Michel Brault et Gilles Groulx, 1958) entre autres, à cause de ses paysages enneigés, de la frénésie des gens en fête ainsi que de la participation des cinéastes aux événements filmés.

fantaisiste, se présente sous la forme d'une petite grenouille qui apparaît dans cinq des plus récents films de Morin. On la retrouve en tant que parasite de piscine dans l'habitat parfait qu'est la banlieue de *Tristesse modèle réduit* (1987); comme une prémonition en caoutchouc de mauvais augure pour les victimes de *La réception* (et dans le nom même du lieu où se déroule l'action : « l'Île aux grenouilles »); elle revient en tant que sobriquet du fugitif dangereusement complexe Régis « the frog » Savoie dans *Requiem...*; elle s'installe grossièrement à la proue du bateau « Le Pickle » de *Windigo* (1994); elle prend une forme anthropomorphique dans *Yes Sir! Madame...* (1994) avec les nageurs qui ressemblent à des « human frogs » (appendice 6, plans 821-840); elle fait une brève apparition à côté d'un sachet de drogue dans *Quiconque meurt...* (appendice 7, plan 4); et enfin elle révèle un indice au détective Plante en sautant dans une empreinte de pas en plus de se retrouver parmi les bibelots de Mme Lajeunesse et parmi les animaux en peluche de Paulo dans *Le nèg'*. L'inclusion de cette petite grenouille – et l'unicité de son apparence – nous en dit long sur l'intérêt porté à la société québécoise dans ces films et plus généralement dans l'œuvre de Morin.² Ce dernier prend un malin plaisir à tresser des liens entre les éléments de ses différents films et ce de plusieurs façons. L'intertextualité de l'univers filmique de Morin s'exprime aussi de façon plus explicite dans certains films qui invoquent directement le contenu des récits qui le précèdent. L'instance la plus manifeste se retrouve probablement dans la contiguïté apparente de *Il a gagné ses épauettes* (1981) et *Ma vie, c'est pour le restant de mes jours* (1980), qui (re-)présentent le même événement presque intégralement. En fait, le deuxième film s'empare d'une partie du premier et la développe davantage. Dans *Ma richesse a causé mes privations* (1982), Morin s'attarde

² Faut-il le souligner : la grenouille tient lieu du célèbre « frog » qu'utilisent les anglo-canadiens pour injurier les franco-canadiens.

au retour à la compétition du culturiste André Guilbault, après sa brève apparition dans son premier documentaire de commande, *Les sculpturistes* (1976). Un autre « personnage » apparaît dans plus d'un récit : Régis Savoie, sa vie scrutée à la loupe (ou aux lunettes) dans *Requiem pour un beau sans-cœur*, réapparaît grâce au médium de la télé dans *Windigo* (appendice 5, plan 117) lors d'un bulletin de nouvelles qui rapporte vraisemblablement sa mort. Il est même possible de voir un lien entre ce méga criminel et le personnage-caméraman de Robert (joué par Morin) dans *La réception*, un ex-détenu avec qui il partage le même nom de famille et un passé de trafiquant de drogue (voir appendice 3, plans 33 à 44). On peut d'ailleurs constater un désir bien évident d'unification entre les longs métrages depuis *Requiem...* : chaque événement observé semble se produire dans le même « univers » et *au même moment* que les autres. Ainsi, chaque récit est inscrit dans le suivant, en commençant par *Requiem...* qui est signalé dans *Windigo* comme nous venons de le souligner, suivi de l'affrontement entre amérindiens et soldats de ce film mentionné à la radio dans *Quiconque meurt...* (appendice 7, plan 65), et enfin dans *Le nèg'* qui contient un autre bulletin de nouvelles annonçant une descente ratée dans une piquerie du quartier Hochelaga-Maisonneuve. Ces quelques marques d'intertextualité « internes » nous guident vers la conceptualisation d'un réseau référentiel complexe au sein de l'œuvre de Morin dont le croisement délibéré contribue à l'idée d'un univers singulier qui envelopperait l'ensemble de ses personnages.

Mais il y a d'autres façons d'envisager le récit polyphonique chez Morin. Si, pour Tzvetan Todorov (1981), la notion d'intertextualité chez Kristeva et celle de dialogisme chez Bakhtine sont des synonymes (95), on ne peut s'empêcher de remarquer que le dia-

logisme bakhtinien se concentre davantage sur la relation entre l'émetteur et le récepteur de l'énoncé, sur l'« interaction socio-verbale » (Angenot, 1983 : 124) entre des individus dans des rôles différents. Or ces rôles doivent pouvoir être échangés à chaque énonciation puisque la polyphonie du discours dépend de cette interaction. Sans cet échange, ces deux parties n'existeraient pas, ou du moins elles n'auraient pas de raison d'être; c'est cet échange, en situation, qui transmet le sens à l'énoncé. L'élément de base du principe dialogique est l'énoncé (au sens de la mise en situation du langage). Selon Bakhtine, le sens d'un énoncé peut dès lors changer d'une énonciation à une autre puisque les conditions d'énonciation se transforment dans le temps et dans l'espace :

Dialogism assumes that at any given time, in any given place, there is a set of powerful but highly unstable conditions at work that will give a word uttered then and there a meaning that is different from what it would be at other times and in other places. (Holquist, 1990 : 69)

Autrement dit, tout énoncé se compose de deux parties distinctes : l'une langagière et donc reproductible et l'autre *contextuelle* et par conséquent unique (Todorov 79). C'est pour rendre compte de cette distinction que nous avons divisé notre mémoire en deux parties. De surcroît, non seulement sommes-nous convaincus que la forme langagière ou grammaticale adoptée par les récits filmiques de Morin prend sens dans un contexte d'énonciation québécois, nous sommes convaincus que cette forme est une réponse à ce contexte.

L'étude de cette forme narrative/énonciative qui fera l'objet de ce chapitre profitera des outils de la narratologie filmique et en particulier de la question de l'inscription de la subjectivité dans le discours du film. À l'aide de divers interlocuteurs, tels André Gaudreault, François Jost, Edward Branigan, Jacques Aumont et quelques autres, nous

répertorierons les éléments subjectifs généraux des films de Morin pour nous consacrer par la suite spécifiquement à sept d'entre eux, un échantillon qui nous permettra d'établir en détail l'élaboration du discours selon les types de subjectivités filmiques prédéfinis, soit la caméra subjective et la caméra intradiégétique. Nous aborderons ces films dans une perspective narratologique afin d'identifier le *méga-narrateur* (Gaudreault) responsable du discours, un méga-narrateur se faisant passer pour un personnage.

Nous aborderons en premier lieu quelques notions narratologiques qui nous permettront d'établir le processus énonciatif dans les récits de Morin. Attardons-nous donc sur certaines théories de la narratologie littéraire en commençant par Wayne C. Booth. D'intérêt pour notre projet est la mise en évidence chez lui de l'auteur implicite (« *implied author* »), l'agent médiateur entre l'être de chair qu'est le véritable auteur et l'être de papier qu'est le narrateur littéraire. L'auteur implicite, être intangible inhérent au texte, est le produit inconscient de l'acte scriptural du véritable auteur. Sa nature est dictée par les normes culturelles et les valeurs sociales qui influencent l'auteur au moment de l'écriture. Elle contrôle l'ensemble des activités discursives du narrateur qui guident l'activité du lecteur/récepteur. Bien que cet être naisse des mains de l'auteur, et bien qu'il agisse pour lui, l'auteur implicite se distingue de son géniteur puisque ses spécificités temporelle et spatiale diffèrent d'un texte à l'autre. Elle refuse de plus d'admettre la transmissibilité de cette entité entre textes. La présence de chaque auteur implicite s'inscrit dans le texte d'où il provient, c'est-à-dire qu'il naît et périt au sein d'un texte spécifique sans aucune chance de transposition à un autre puisque sa conception est bien ancrée dans le temps et l'espace de l'acte d'écriture de l'auteur véritable.

La littérature et le cinéma partagent un système énonciatif comparable et comme le souligne Gaudreault dans son *Du littéraire au filmique* (chapitre 2), le film se rapproche davantage à celle-ci qu'au théâtre. Les deux médias s'expriment à l'aide de la juxtaposition de signes variables pour former un énoncé précis sur le plan purement événementiel, on pourrait même dire d'une façon plutôt simpliste que le cinéma met en image (et en son) ce que la littérature exprime en mots. Par contre, le plan cinématographique n'est pas qu'image et le sens peut varier selon divers éléments ou « signaux » formels présentés par l'appareil cinématographique (la caméra), comme le cadrage, l'angle de vue, les décors, l'éclairage, le mouvement, la bande sonore (bruits, paroles et musique), etc. André Gaudreault et François Jost attribuent ces signaux à « une instance située quelque part *au-dessus* de ces instances de premier niveau que sont les acteurs, [...] une instance supérieure, donc, qui serait l'équivalent cinématographique du narrateur scriptural » (Gaudreault et Jost, 26 – nos italiques). Il existe alors plusieurs paliers contribuant au sens d'un arrangement de plans (montage). La présence d'une entité semblable à l'auteur implicite est donc impérative à cet arrangement significatif au cinéma et comme sa variante littéraire, il provient de l'acte de création des artistes du film et gère les activités du narrateur filmique. Partant de ce précepte, nous comptons maintenant identifier une instance maîtresse semblable à l'auteur implicite de Booth au cinéma ainsi qu'à établir les bases du fonctionnement de cette entité narrative.

- II -

La subjectivité filmique

La question de la subjectivité filmique se retrouve en fait au sein de toutes nos préoccupations, puisque c'est elle qui suscite notre intérêt pour l'œuvre de Robert Morin. Plusieurs de ses films s'exécutent par une subjectivité formelle des plus évidentes dans laquelle un personnage *raconte* les événements du récit, soit par l'entremise d'images (*Requiem pour un beau sans-cœur*, *Windigo*) ou par la narration (*Gus est encore dans l'armée*, *Le voleur vit en enfer*, *Yes Sir! Madame...*). Mais ce type de subjectivité ne représente que l'instance la plus visible. Qu'entendons-nous d'ailleurs par « subjectivité »?

Dans sa forme la plus simple, un film peut contenir deux types d'images : objectives et subjectives. Ces deux grandes catégories sont nettement opposées l'une à l'autre, même si on peut s'interroger quant à la soi-disant « objectivité » de l'image objective. En effet, il faut faire preuve de prudence en ce qui concerne celle-ci puisque l'image filmique possède toujours un point d'origine, elle n'est jamais émise d'elle-même, comme le souligne Jean Mitry :

Conséquence d'un certain choix, l'image filmique est toujours teintée de subjectivité. Mais cette subjectivité est de l'auteur, du « montreur d'événements », du « raconteur d'histoire ». Projetée sur un écran, l'image se donne 'en objet'. On peut donc la dire objective, d'autant plus qu'elle l'est relativement au drame représenté. Le regard de la caméra est celui d'un spectateur invisible qui pourrait se déplacer instantanément et considérer les choses, les événements [sic], les personnages, de divers points de vue successifs. Mais à ce regard est venue s'ajouter la vision des personnages du drame. L'image, alors, est dite subjective parce qu'elle permet au spectateur de se mettre « à la place » des héros, de voir et de ressentir « comme eux ». (1965 : 61)

L'objectivité ou la subjectivité de l'image dans le contexte narratif dépend donc de son origine : simplement, si elle provient de la diégèse et représente un point de vue appartenant à un sujet énonciateur – personnage, narrateur ou auteur – elle sera dite subjective. L'image objective se définit donc par ce qu'elle n'est pas : lorsque la source de l'image n'est pas marquée par un point d'origine subjectif intra ou extra diégétique, par un narrateur, par l'auteur ou par un personnage, l'image est dite objective. En utilisant la relation entre la source de l'image et la diégèse, on prévient la confusion à laquelle Mitry fait référence. En résumé, si la source de l'image sert de témoin aux événements représentés, sans y participer ni même les influencer, et si ces événements sont « assemblés » de façon à faciliter la « lisibilité » de l'image, on peut dire qu'il s'agit d'un plan objectif. Par contre, lorsque la source du plan participe de l'univers diégétique, lorsqu'elle entre en contact avec les autres sujets présents dans le récit, lorsqu'elle participe aux actions et influence l'histoire, il s'agit d'un plan subjectif.

Plusieurs chercheurs ont élaboré leurs propres taxonomies à propos des divers plans au cinéma. Les ouvrages de Jean Mitry (1965), Christian Metz (1972) et Edward Branigan (1992), entre autres, tentent de classer l'image filmique en ne se préoccupant que d'un seul des nombreux éléments de la subjectivité filmique, soit la caméra subjective ou plan subjectif, c'est-à-dire lorsque la caméra emprunte la position d'un personnage pour le temps d'un regard afin de laisser voir au spectateur ce que peut voir ce personnage. Mais la subjectivité filmique est bien plus, et c'est ce qui se doit d'être clarifié. Nous entendons par « subjectivité filmique » l'idée plus générale d'une narration à la première personne, d'un personnage pris dans l'acte de *narrer* le récit ou une partie du

récit. La subjectivité filmique devient alors plus que ce que le personnage peut *voir*, elle nous offre un « point de vue » spécifique, celui de ce personnage raconteur. Bien que ces catégorisations exposent les diverses structures possibles d'images subjectives, leurs limitations deviennent évidentes lorsqu'on les considère en rapport avec les films de Morin. Ce dernier, en effet, n'utilise d'ailleurs la caméra subjective qu'à trois reprises (*Requiem...*, *Windigo* et dans un segment de *Le nèg*), bien qu'on ne saurait nier l'importance que revêt la subjectivité dans son œuvre. C'est-à-dire que la caméra subjective n'est qu'un des nombreux outils formels qui participent de la subjectivité filmique.

La notion de « point de vue » analysée par Jacques Aumont (1983) peut nous aider à clarifier notre terminologie. Aumont attribue quatre définitions distinctes mais complémentaires à cette expression. La première définition (PDV₁) indique que le point de vue signifie « l'emplacement de la caméra relativement à l'objet regardé » (Aumont 1983 : 4). Il s'agit donc de la position d'où provient l'image, le *point* de vue. De cette première définition on retient la nécessité de multiplier ce point de vue, par les mouvements de caméra ou, plus communément, par le montage. La deuxième signification (PDV₂) devient « la vue elle-même, en tant que prise depuis un certain point de vue » (Aumont 1983 : 5), elle représente l'image en tant que perspective d'un point (première définition) dans l'espace. Cette vue provenant de la caméra se distingue selon le cadrage, les angles, la profondeur de champ et parfois son mouvement. En troisième lieu (PDV₃), Aumont précise que le point de vue est « constamment référé au point de vue narratif [...], représentation d'un regard, celui de l'auteur ou celui du personnage » (Aumont 1983 : 5). Le résultat des deux premières définitions, nous avons ici ce qui englobe le

phénomène de la caméra subjective lorsque le point de vue réfère à un personnage et que l'image nous fait voir ce qu'il voit. Mais cette catégorie ne se restreint pas uniquement à l'image dite subjective du personnage (soit à la perspective oculaire de ce dernier). En effet, la troisième définition d'Aumont nous conduit à considérer la notion de point de vue comme ayant une fonction *narrative*, comme faisant partie des éléments constructifs du récit. Le quatrième point (PDV₄) dicte que les trois premières définitions sont « déterminé [es] par une attitude mentale (intellectuelle, morale, politique, etc.) qui traduit le jugement du narrateur sur l'événement » (Aumont 1983 : 5). Ce point de vue prédictif du narrateur représente d'ailleurs un des pivots de notre argumentaire puisque c'est lui qui se voit attribué le rôle d'*énonciateur* du récit.

Jusqu'à maintenant, nos propos se concentrent principalement sur les outils nécessaires à la formation du sens narratif du texte filmique. La notion de point de vue comme narrateur (PDV₃ et PDV₄ chez Aumont) prend ici une importance capitale puisqu'elle sera examinée tout au long de notre projet. Cependant, comme l'a démontré Nick Browne (1975), le point de vue *narratif* ne régit pas toujours le sens du texte. En effet, ce type de point de vue représente l'une des composantes les plus importantes de la manipulation de la compréhension du spectateur. Le spectateur partage (emprunte, est témoin de, etc.) ce point de vue et construit ainsi le sens du récit. Le point de vue peut être restreint à un personnage (le soldat de *Gus...*, Jean-Marc dans *Le voleur...*) ou partagé entre plusieurs (les personnages de *Requiem...* et de *Le nèg*, Fontaine et la caméra de *Windigo*, le schizophrène de *Yes Sir! Madame...*). Il n'est pas strictement oculaire (c'est-à-dire qu'il ne prend pas nécessairement la forme de la caméra subjective) mais représente plutôt l'entité d'où proviennent les informations narratives, une entité qui peut

l'entité d'où proviennent les informations narratives, une entité qui peut être décrite comme l'être « responsable » du récit. Cette entité provoque donc les questions suivantes : d'où vient le récit et qui raconte l'histoire? L'analyse de *Stagecoach* faite par Browne met en lumière le fonctionnement de la hiérarchie des points de vue à l'œuvre dans une scène (celle du dîner) en démontrant que l'autorité narrative n'est pas, dans ce cas, attribuée au personnage ayant le point de vue oculaire dominant. Au contraire, le sens de la scène est contrôlé par une entité extérieure sans correspondance aux personnages de la diégèse. Cette entité, que Browne rapproche sans l'identifier à ce que l'on pourrait appeler le *narrateur*, contrôle la perception du point de vue du personnage dominant à l'aide de divers outils formels (montage, cadrage des regards, etc.) afin de minimiser son rôle et de le mettre en relation avec les autres points de vue de la scène. Cette méthode fait apparaître la première notion nécessaire à la compréhension du procédé narratif chez Morin, soit la présence d'une entité narrative qui contrôle la diégèse, ou d'un narrateur, ce qui nous conduit à privilégier une approche narratologique.

Notre intérêt pour les théories narratologiques se situe dans la hiérarchisation des agents narratifs du récit. Nous devons établir les différents degrés de la narration car le rôle de ces narrateurs varie en importance selon leurs activités respectives. Toutefois, le travail d'assemblage de ces points de vue peut être attribué à une entité supérieure omnisciente qu'Albert Laffay définit comme suit :

[U]ne présence virtuelle cachée derrière *tous les films*, celle d'une sorte de maître de cérémonie, le grand imagier qui donne pour nous aux vues photographiques le sens, le rythme, la durée. Ce n'est pas à proprement parler le metteur en scène, ni l'un des ouvriers du film, mais un personnage fictif et invisible à qui leur œuvre commune a donné le jour et qui, derrière notre dos, tourne pour nous les pages de l'album, dirige notre attention d'un index discret sur tel ou tel détail, nous glisse à point nommé le renseignement nécessaire et surtout rythme le défilé des images. Il introduit ainsi dans la reproduction du monde cette sorte de

déséquilibre renouvelé qui est le principe moteur de tout *récit* comme on voit l'une après l'autre se poursuivre et basculer les vagues sur le rivage. C'est lui qui nous tient savamment en haleine. C'est avec lui que nous sommes en proximité absolue, tenus à distance de l'écran par ces mains secourables nous contemplons, à l'écart, des événements dans lesquels nous ne risquons plus de nous perdre en aucun sens du mot. Si nous ne nous absorbons pas complètement dans le monde envoûtant qui s'organise sous nos yeux à l'abri de la musique magique c'est que nous en sommes séparés *de toute l'épaisseur de cette présence invisible*. (Laffay : 81-2)

Cette description d'un narrateur filmique tout contrôlant a des airs de divinité quant à la narration du récit. Il faut maintenant voir comment ce « grand imagier » contrôle l'énonciation du récit. Le texte filmique prend la forme d'un discours narratif dans lequel des séquences d'événements ou de situations sont logiquement connectées par l'acte même de leur énonciation. Gérard Genette fait la distinction entre trois notions différentes toutes attribuées au terme « narration » : le récit, l'histoire, et la narration elle-même. Si on adapte les notions littéraires de Genette au cinéma, on peut alors affirmer que le récit englobe toute la forme filmique et le discours ou le texte narratif pour générer l'histoire, ou « l'ensemble des événements racontés » (1983 : 10). La narration est « l'acte réel ou fictif qui produit ce discours, c'est à dire le fait même de raconter » (*idem*). Elle produit aussi l'entité discursive qu'est le narrateur et le définit comme l'agent, inscrit dans le texte, qui raconte les événements de l'histoire. Comme l'indique Gaudreault (1988 : 151), le narrateur se présente de façon rhétorique comme la source de la narration et est générée par l'*action* de narrer, il devient omnipotent quant à la construction du récit. Genette distingue entre autres deux catégories de personnages-narrateurs, soit le narrateur intradiégétique qui participe activement aux événements de l'histoire et le narrateur extradiégétique qui se manifeste strictement à l'extérieur de la diégèse, ce dernier gère les variables visuelles et sonores de la forme sans jamais prendre part au discours textuel du récit (Stam & al. 1992 : 96-7). Selon la première catégorie de

Genette, il arrive qu'un narrateur puisse faire partie de la fiction, qu'il soit même un des personnages de l'histoire racontant *sa version* des événements. Ainsi, le personnage-narrateur peut narrer le récit dans son entier ou encore en être responsable qu'en partie. Mais contrairement à la littérature, où un personnage-narrateur peut formellement narrer l'histoire et ainsi contrôler les éléments diégétiques dévoilés (en écrivant à la première personne), la « narration » du personnage-narrateur au cinéma est obligatoirement transformée en image et en son, ce qui rend plus difficile l'illusion de la narration à la première personne. En fait, la narration « à la première personne » existe-t-elle au cinéma?

Depuis le début, nous cherchons à identifier l'œuvre de Morin comme « subjective », l'énonciation filmique se réalisant par l'entremise de personnages existants à l'intérieur de la diégèse. Nous devons maintenant illustrer cette subjectivité dans ses films. Les éléments subjectifs varient d'un film à l'autre, tellement que nous remarquons deux stratégies bien spécifiques de subjectivité filmique, et qui résultent du contexte dans lequel les récits sont produits. Nous commencerons avec la caméra subjective avant de passer à la caméra intradiégétique.

La caméra subjective

La filmographie de Robert Morin peut sembler plutôt éclectique et pourtant nous pouvons y dénoter certaines récurrences. Certains films adoptent l'esthétique documentaire dans la tradition du cinéma direct, d'autres adoptent le modèle de la fiction générique et certains hétérogénéisent ces frontières. Nous reviendrons aux ouvrages de type do-

cumentaire dans un instant, après avoir établi quelques principes vis-à-vis les fictions au sens strict.

Il faut indiquer d'abord que l'œuvre de Morin ne compte que quelques exemples de films de « fiction », c'est-à-dire des films qui racontent une histoire sans fondement direct sur la réalité dans une esthétique autre que celle du documentaire (nous verrons lorsque nous aborderons les bandes à la facture documentaire comment ces définitions deviennent perméables chez Morin). Il y a en tout six fictions : deux courts-métrages (*Quelques instants avant le jour de l'an* [1986], *Preliminary notes for a Western* [1990]), un moyen-métrage (*Tristesse modèle réduit*) et trois longs-métrages (*Requiem...*, *Windigo*, *Le nèg*). Ces films partagent des conditions et moyens de production similaires, ils mettent en vedette des acteurs professionnels (ou semi professionnels) et à chaque fois la diégèse participe à des genres plus ou moins bien établis (deux drames, un néo-western et trois suspenses policiers). Ce qui différencie les trois derniers films, en plus de leur durée, c'est leur méthode de production et de diffusion : ce sont les seuls projets tournés en 16 mm ou 35mm et distribués en salle, tous les autres films ont été tournés soit en vidéo, soit en format 8mm.³ Nous nous attarderons surtout sur *Requiem...* et *Windigo* puisqu'ils sont entièrement composés d'images subjectives.⁴ Avec *Requiem...*, Morin s'éloigne du mode de production artisanal et accouche d'un long-métrage – son premier – inspiré des exploits criminels de Richard Blass, l'ennemi public numéro un au Canada dans les années

³ Malgré d'importantes différences entre le médium du film et celui de la vidéo, au plan sémiologique les deux articulent des codifications communes. Compte-tenu la nature de ce mémoire, nous traiterons le cinéma et la télévision (et, du coup, la vidéo) « comme s'ils formaient un langage unique » (Metz, *Langage et cinéma*, 1971 : 180) sans nous attarder aux distinctions technologiques et sociales (et non-langagières) qu'impliquent l'utilisation de ses formats.

⁴ Ajoutons aussi que *Tristesse modèle réduit* devait être filmé de façon subjective afin de représenter le point de vue du jeune protagoniste trisomique (Privet, « Morin par Morin » : 25).

1960 et 70, tourné en 35 mm avec des acteurs professionnels et un budget « colossal » (1 million et demi). Bien qu'influencé par certains faits divers et par la vie d'un criminel notoire, le film adopte le parti pris de la fiction et nous sommes prévenus dès le début que « les personnages et événements de ce film sont purement fictifs » (appendice 4, plan 1), ce qui n'est pas commun chez Morin. En effet, comme le démontrera l'analyse des films subséquents, le cinéaste se donne normalement un mal fou pour investir ses récits d'une généreuse dose de réalisme. Or, *Requiem...* n'a rien de formellement réaliste dans l'ensemble et évite soigneusement le réalisme documentaire. Le récit se concentre sur les derniers jours de Régis « the frog » Savoie, un bandit en cavale après son évasion d'un centre de détention. Le film se divise en neuf parties distinctes, chaque partie est attribuée à un personnage spécifique qui nous fait partager – littéralement – sa perception des événements auxquels il/elle a participé. Seul le dernier segment provient d'une caméra vidéo contrôlée par Savoie lui-même.

À certains points de vue, ce film se représente comme une irrégularité dans la filmographie de Morin, bien que lorsqu'on considère son fonctionnement narratif il est possible d'y remarquer certaines similarités avec ses autres films. La principale analogie se trouve dans la façon dont le monde diégétique nous est présenté : l'origine de la narration provient sans exception d'une instance présente à l'intérieur de la diégèse, c'est-à-dire que l'entité « narrante » appartient (ou appartenait) au monde qui nous est raconté. Dans le cas de *Requiem...*, cette entité narratrice se multiplie et les trames visuelles et sonores proviennent littéralement des yeux et des oreilles des personnages. Ce sont eux qui reconstruisent tour à tour l'histoire de Savoie : la première perception vient de Mathieu, le

fils de Savoie, qui visite son père en prison avant son évasion (1m30 à 6m); l'officier de police Trudel de la brigade des homicides ébauche par la suite les grandes lignes de sa filature qui mènera à la mort de Savoie par son partenaire Maki (6m à 17m10); Beaudoin, l'éditeur du journal *Allo-Police*, présente Savoie comme un manipulateur des médias (17m10 à 23m25); Maître Di Palma, l'avocat de Savoie, brosse un portrait plus personnel du criminel même s'il demeure des plus menaçant (23m25 à 31m15); la mère de Savoie, pour sa part, le décrit comme un homme troublé mais inoffensif (31m15 à 38m35); Cindy, la nouvelle petite amie de Tonio, contredit les propos de Mme Savoie en le faisant passer pour un profiteur sans vergogne (38m35 à 57m); Denise, la compagne de Savoie, montre son côté rêveur (57m à 1h10m); et enfin Tonio, ami et complice de Savoie, le présente comme un véritable criminel qui perd lentement la boule (1h10m à 1h29m). Ainsi, tous ces personnages doivent être considérés à un moment ou l'autre comme un narrateur, puisque chacun d'eux supporte une partie considérable du récit. Un après l'autre, ils racontent à l'aide de leurs propres perceptions auditives et visuelles leur version de l'histoire de Savoie, la partie qui les concerne. Ils s'échangent le rôle de narrateur sans pour autant le partager. En fait, chaque segment est structuré comme un récit autonome, du premier moment où Savoie entre dans leur vie après s'être évadé jusqu'à leur dernière rencontre. La voix off qui accompagne chaque segment se veut être unique au personnage qui raconte. D'ailleurs, l'utilisation de l'imparfait indique bien qu'il s'agit d'un fait passé et *raconté*. Plusieurs segments s'opposent dans leur propos, et l'ensemble des différentes versions est rempli de contradictions, ce qui nous pousse à nous interroger : qui est l'ultime narrateur de ce récit?

Tous les récits de ces personnages-narrateurs sont combinés afin de livrer un véritable portrait-robot de cet homme qu'est Régis « Reggie the frog » Savoie. La structure du film n'agrément pas seulement ce portrait mais aussi l'intrigue principale de l'histoire, soit l'identification du délateur de Savoie, celui ou celle qui cause son exécution. Trudel est témoin de l'appel téléphonique qui génère l'énigme du récit au tout début du film (13m00). Lorsque Maki s'adresse à Trudel après le mystérieux appel, l'intrigue est lancée et le spectateur se voit défié de la résoudre :

« C'est qui tu penses? Ce qui est surprenant avec les *stools*, c'est que la personne qui *stool* c'est jamais celle que tu penses qui va *stooler*. Tu *catch*? » (Plan 84)

En s'adressant directement à la caméra (par l'entremise de Trudel), Maki semble interpeller le spectateur, le pousser à participer à la résolution de l'énigme. Les différentes perceptions que nous partageons par la suite servent à la construction de cette intrigue, qui sera résolue seulement par l'enregistrement vidéo contrôlé par Savoie lui-même (plan 472). Chaque segment offre divers indices quant à l'identité du délateur et incitent le spectateurs à soupçonner presque tous les personnages : Di Palma a avantage à voir Savoie en prison (plan 102); les propos de Mme Savoie laissent croire qu'elle veut le dénoncer aux autorités afin de le protéger contre lui-même (plan 124); Cindy menace Mme Savoie de dénoncer Reggie à la police pour une récompense (plans 147 à 153); Denise ferme la porte devant Cindy lorsqu'elle parle au téléphone (plan 305); la réaction de Denise peut faire croire qu'elle considère cette alternative (plans 326 à 327), surtout que sa discussion avec Tonio semble les incriminer (plans 336 à 337).⁵ Mais le spectateur commence à douter de l'authenticité de certaines versions lorsque d'importantes contradictions surviennent : la première divergence est remarquée lorsque le journaliste Beaudoin

⁵ Afin de conserver le mystère de cette intrigue, les perceptions de Maki et de Savoie ne nous sont jamais dévoilées.

se fait bousculer par l'inspecteur Maki (plan 103), une agression qui ne se retrouve pas dans la version des faits selon le coéquipier de Maki (plan 54); la rencontre entre Beau-doin et Di Palma ne concorde pas non plus, l'avocat paraît bien moins respectable selon le journaliste (plans 102 et 116 à 123 respectivement); la rencontre entre Di Palma et Mme Savoie ne prend même pas place au même endroit (plans 124 et 140 à 146)! Mais l'exemple le plus flagrant est sans doute l'altercation entre Mme Savoie et Cindy qui fait passer celle-ci à la fois comme une pauvre vieille dame rongée d'inquiétude pour son fils (selon Mme Savoie, plans 147 à 153) et comme une vraie mégère alcoolique (selon Cindy, plans 189 à 197).

Nous remarquons d'abord que l'énonciation du discours narratif dans *Requiem...* provient davantage de l'image que du montage parce qu'une certaine linéarité doit être maintenue pour représenter le point de vue subjectif des personnages. Les plans ont tendance à être plus longs que dans les films au style de « film amateur » (*home movie*) – que nous aborderons plus loin – afin de correspondre à l'illusion du point de vue subjectif. Malgré cette restriction, nous calculons tout de même une moyenne de 11.5 secondes par plan,⁶ un résultat étonnamment court si nous le comparons à d'autres films entièrement « subjectifs » comme *Lady in the Lake* (Robert Montgomery, 1946) ou *La femme défendue* (Philippe Harel, 1997), qui maintiennent les plans beaucoup plus longuement que Morin. Ce dernier n'hésite pas à « monter » ses plans, il fabrique la perception visuelle de ses personnages à l'aide du montage, comme si chaque clignement d'œil représentait une coupure. L'illusion demeure, peut-être même davantage que dans les autres

⁶ Un calcul basé sur notre découpage technique du film qui contient 473 plans pour une durée de 1H30M29s. Voir l'appendice 4.

films puisque Morin évite ainsi les longs plans qui créent souvent une certaine distanciation entre le spectateur et le point de vue du personnage.

Que pouvons-nous conclure du procédé narratif à l'œuvre dans *Requiem...*? Il faut se rappeler d'abord que Genette distingue « narration » et « focalisation » dans le roman. En introduisant cette nouvelle notion dans le procédé narratif littéraire, il cherche à faciliter la compréhension des méthodes de distribution du sens dans les œuvres narratives. Le processus comprend alors une division bipolaire : la narration, qui se résume sous la rubrique du « qui parle? » (ou encore mieux « qui raconte? ») et la focalisation, qui devient « qui voit? » (ou « qui perçoit? » afin d'inclure la perspective auditive). Cette catégorisation fait donc la distinction entre l'agent qui narre, celui qui présente le monde fictionnel de la diégèse et que nous appellerons le narrateur, et l'agent qui se trouve à l'intérieur de cette diégèse par lequel le spectateur perçoit les événements et les personnages. La focalisation selon Genette représente le personnage qui sert de médium ou de catalyseur à l'énonciation de l'histoire. Ces termes permettent de différencier deux sphères distinctes de la narrativité : classés sous la rubrique de la focalisation se retrouvent les agents narrateurs qui agissent au sein du monde fictif (intradigétique), comme les personnages-narrateurs de *Requiem...*, et ceux qui agissent à l'extérieur de ce monde (extradigétique), soit les agents de la narration, qu'on a peine à identifier ici. François Jost quant à lui souligne la confusion qui afflige la notion de focalisation lorsque appliquée au cinéma et l'adapte en proposant les procédés « ocularisation » et « auricularisation » qui se retrouvent sous sa guise. Ces entités narratives représentent « la relation entre ce que la caméra montre et ce que le héros est censé voir [et entendre] » (Jost, 1987 : 22). L'ocularisation

interne⁷ réfère aux plans dans lesquels la caméra semble simuler la perspective visuelle d'un personnage (ou du moins la perspective de sa position spatiale), ce que nous avons identifié auparavant comme la caméra subjective ou le PDV₃ de Aumont et qui correspond à l'ensemble des plans de *Requiem...*, exception faite du dernier. Lorsque la caméra semble être placée hors du personnage, Jost utilise le terme ocularisation zéro (ou externe). Ainsi, une distinction est faite entre le *vu* et le *su* du récit, la focalisation dans ce contexte prend alors un sens plus précis et contrairement à l'ocularisation, elle ne se restreint pas qu'aux perceptions du personnage, elle peut aussi informer le spectateur des conditions émotionnelles et psychologiques du personnage, ce que Jost désigne comme une focalisation spectatorielle.⁸ Nous pouvons conclure que *Requiem...* consiste en huit focalisations internes équivalentes – supportées par leurs ocularisations respectives – qui agissent toutes au même plan narratif, soit celui de la narration personnelle. Elles se complémentent et se contredisent sans qu'aucune d'entre elle n'apparaisse plus dominante que les autres. Seul le dernier plan diffère vraiment de ces autres séquences; c'est cette scène qui résout l'intrigue que tous les personnages-narrateurs du film n'ont pas été capable de résoudre, un peu comme le plan final de *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941). L'image et le son proviennent d'une caméra-vidéo contrôlée par Savoie, nous pouvons alors dire qu'il s'agit d'une autre focalisation interne – celle de Savoie – mais qu'en est-il de l'ocularisation? Nous y reviendrons sous peu. Il faut noter que les voix de *Requiem...* agissent indépendamment les unes des autres et pourtant, c'est en les combinant que le récit prend son sens. Chaque version consiste en un mini-récit (sous-récit) autonome narré *rétrospectivement*, après le fait, la subjectivité inhérente à chaque témoignage

⁷ Afin de ne pas alourdir le texte avec des précisions qui vont de soi, nous dispenserons du terme « auricularisation » et assumerons sa présence avec toute ocularisation, sauf autrement indiqué.

⁸ Voir Jost 1987 : 68 et 24-25 sur l'ocularisation spectatorielle.

s'explique par la focalisation, une focalisation interne spécifique au personnage qui raconte à la première personne des événements dont il a été témoin *dans le passé*. Cette fragmentation de la trame narrative en plusieurs exposés subjectifs est encore plus évidente dans *Le nèg'*, une enquête policière sur les circonstances suspectes d'un homicide survenue dans une région rurale du Québec et impliquant un jeune noir dans le coma, un policier pris d'une crise de folie ainsi qu'une vieille dame abattue d'un coup de feu dans la poitrine. Un duo d'inspecteurs tente d'élucider le mystère en questionnant un groupe de suspects qui ont vraisemblablement des choses à cacher. Chaque déposition est illustrée par une forme de langage filmique différent : le récit-cadre de l'enquête est tourné dans un style plutôt classique, hollywoodien même (champ contre-champ, plan d'ensemble suivi de plans américains, etc.); le témoignage de Canard Plourde est filmé en macro photographie (on voit en gros plans le visage des acteurs); la déposition de Samantha ressemble à un documentaire hyper-réaliste, un peu à la manière Dogma; on voit ce que Bertrand a vu (ou ce qu'il *dit* avoir vu) avec une caméra subjective en focalisation interne, il cite même les dialogues des personnages; le boute-en-train Tâton présente sa version comme s'il faisait du théâtre Nô, la caméra 35 mm reste en place, les personnages entrent dans le cadre et en ressortent sans qu'elle ne bouge, comme au théâtre, l'action se déroule dans le champ et le contre-champ; et enfin les segments attribués à Polo, le fils déficient mental de la victime, tombent sous la catégorie de l'image purement mentale selon Metz⁹ : des images tournées en vidéo dans un style fantastique pour simuler sa condition. Même si la voix off ou l'ocularisation interne ne sont pas utilisées pour chaque témoignage, le style filmique précise à chaque fois qu'il s'agit bien d'un compte rendu

⁹ Metz décrit l'image purement mentale comme étant ce que le personnage imagine ou rêve, une subjectivité qu'il avoue plutôt impraticable au cinéma (Metz 1972 : 47-8).

subjectif spécifique au témoin. Il y a donc focalisation interne.¹⁰ Alors comme dans *Requiem...*, chaque version vaut les autres, ce qui nous empêche d'établir avec certitude une unique trame narrative linéaire. En effet, la fragmentation du récit principal en sous-récits prévient l'identification facile d'une seule instance « méga- » narratrice. Il faut d'ailleurs voir qui, parmi tous ces points de vue subjectifs, contrôle réellement l'ensemble de l'énonciation du récit. Pour ce faire, concentrons-nous sur l'autre type de subjectivité filmique propre à Morin.

La caméra intradiégétique

La deuxième variété de stratégie subjective que l'on retrouve chez Morin s'apparente au mode documentaire. Conséquence de la tradition cinématographique québécoise, Morin s'inspire du cinéma direct pour documenter des réalités qui se donnent des airs de fiction, et vice-versa. Sa filmographie comporte plusieurs exemples de films documentaires, surtout à ses débuts avec, entre autres, *Les sculpturistes*, un film de commande du Vidéographe sur le culturisme à l'occasion des Jeux olympiques de Montréal, un « documentaire très *straight*, avec des 'têtes parlantes' et des *stock shots* » comme le dit Morin lui-même (Privet, « Morin par Morin », 22); *Même mort, il faut s'organiser* (1977), un documentaire qui lui a été légué, incomplet, avec une esthétique conforme; *Il a gagné ses épaulettes*, un amalgame des personnages insolites qui est à l'origine de ses autres documentaires-portraits, *Ma richesse a causé mes privations*, *A Postcard from Victoria* (1983), *Le mystérieux Paul* (1983), *Toi, t'es-tu lucky?* (1984), *La femme étrangère*

¹⁰ Exception faite des sous-récits de Canard et Tâton qui ne sont dotés d'aucune subjectivité formelle. Mais placés dans le contexte des autres témoignages, on ne peut par contre pas les considérer comme des dépositions véridiques puisqu'elles se contredisent à plusieurs niveaux.

(1988) et *Ma vie, c'est pour le restant de mes jours*, dans lesquels on remarque déjà un désir de mélanger fiction et réalité. Sa première fiction nous est donc servie enveloppée dans une forme hybride de documentaire. *Gus est encore dans l'armée* tente de se faire passer comme le « film amateur » (*home movie*) de la pénible expérience d'un québécois dans les forces armées canadiennes. La forme, un format ayant plusieurs similarités avec la focalisation interne typique de la littérature à cause de la voix off à la première personne du « narrateur », tente d'adhérer le plus fidèlement possible au format *home movie* par l'inclusion de *jump-cuts* (sauts et ellipses au montage) apparaissant de temps à autres (appendice 1, plan 153), ou encore nous voyons la pellicule sauter (plan 121), mais ce ne sont que des leurre narratifs qui rehaussent la crédibilité du document comme représentation de la véritable expérience du soldat. Cette illusion d'authenticité n'est brisée qu'à quelques reprises, de façon évidente par le titre (plan 1) ou encore par le générique final (plan 161). Le jeune homme nous raconte, dans le confort de son anonymat, les péripéties de son séjour à Petawawa, le camp d'entraînement de l'armée. C'est là qu'il s'éprend d'un autre soldat, le « Gus » du titre. Formellement, ses mésaventures sont présentées sous les apparences d'un véritable film familial commenté par le soldat sans nom. Rien de très compliqué donc : des images, du montage et une voix off. La bande sonore nous fait partager que très rarement les bruits du monde diégétique, quelques explosions dispersées, de la musique militaire, les directives (en anglais) d'un haut-parleur lors d'une simulation, c'est tout. Afin de clarifier le fonctionnement narratif de ce film, examinons l'instance narrative représentée par la voix off. La voix qui accompagne les images provient bel et bien d'un homme qui a fait partie de ce monde à un moment donné et qui maintenant interprète ces images pour faciliter la compréhension du spectateur. Cette

voix agit comme le narrateur extradiégétique, elle nous indique dès le début qu'elle est responsable du récit :

« Le film que vous voyez là, je l'ai fait quand j'étais dans l'armée. Je m'étais acheté une caméra Super 8, question d'avoir des souvenirs pour montrer à mes parents, pis pour moi aussi, pour regarder... pis j'en ai eu aussi, peut-être un peu trop. » (Appendice 1, plans 4 à 8)

Le pronom à la première personne désigne un narrateur actorialisé, un personnage-narrateur donc, qui raconte les événements *passés* qui forment l'histoire. Il s'attribue l'origine des images, c'est lui qui contrôlait la caméra dans le profilmique, il se positionne alors comme « l'auteur » du récit, un récit autobiographique qu'il partage maintenant avec le spectateur. L'énonciation se fait entièrement par lui, il sollicite constamment notre attention vers les images, il dirige notre regard : « Ça ça été filmé... » (plan 72), « c'est lui ça ici... » (plans 101 à 104), « ça parle 'toute seule'... » (plan 118), « je me souviens plus du tout d'avoir filmé ce qu'on voit ici » (plans 121 à 128). La voix off produit le sens à partir de son *telling*, elle s'adresse même directement au spectateur à quelques reprises : « Comme tu peux voir... » (plans 139 à 143), « ils m'ont laissé partir seulement, finalement, après avoir vu le film que vous venez de voir » (plan 160), comme si nous étions assis avec lui devant l'écran. Les images du *home movie* restent essentiellement au niveau du *showing*. Ce soldat qui *nous* raconte *son* histoire s'empare du procédé filmique et le fait sien.

Nous nous heurtons par contre à quelques problèmes lorsqu'on applique certaines notions à *Gus*.... « L'image » que nous avons évité de catégoriser jusqu'à maintenant ne s'accorde pas facilement au procédé d'ocularisation de Jost : est-ce une ocularisation interne ou zéro? La présence de la caméra *dans* le monde fictif des personnages complique

les choses, nous ne pouvons certainement pas dire qu'elle *simule* la perspective visuelle du narrateur ou d'un quelconque personnage comme le fait l'ocularisation interne, surtout que la voix off indique dès le début que les images proviennent d'une caméra contrôlée par le propriétaire de cette voix. D'un autre côté, la caméra joue bel et bien un rôle dans la diégèse, plusieurs personnages s'y réfèrent à maintes reprises, nous ne pouvons donc pas considérer les images comme une ocularisation zéro (Jost 1987 : 22).

Que devons-nous conclure? Il devient évident que les concepts élaborés par Genette et Jost s'appliquent mal à ce type de subjectivité. Lorsqu'il élabore le procédé d'ocularisation en abordant le travelling subjectif, Jost précise que « lorsque l'image 'bouge' au cours du direct [comme dans un journal télévisé], [nous sommes] renvoyé[s] non à un personnage, mais au caméraman comme *énonciateur*, soumis aux contraintes du tournage » (1987 : 23). Mais dans *Gus...*, le caméraman *est* un personnage, il est lié au monde diégétique et aux autres personnages en tant que *participant*. Ainsi, on ne peut pas attribuer l'ocularisation entièrement à ce personnage puisqu'il n'« ocularise » pas, son rôle tombe alors entre les failles de la taxonomie de Jost, l'image s'offre à la fois comme « la transcription de la réalité à l'état brut » et le « regard subjectif » (1987 : 25) du soldat parce que c'est lui qui contrôle la caméra.

La même chose se produit dans *La réception* et *Quiconque meurt, meurt à douleur*. Si dans ces cas l'esthétique diffère sensiblement de celle de *Gus...*, elle demeure néanmoins toujours imprégnée par l'esprit du direct. En fait, ces films représentent une forme de cinéma direct *simulé*, ils empruntent les caractéristiques du documentaire et les

transposent à une réalité « fictionalisée ». Dans *Quiconque meurt...* par exemple, on suit les événements d'une descente de police bâclée dans une *piquerie* de Montréal par l'entremise de la caméra d'un reporter (Sylvain) pris en otage. La forme est belle et bien celle d'un documentaire pris sur le vif, la diégèse représente aussi une réalité sociale bien définie comme le monde des *junkies*, mais la fiction s'installe par l'entremise d'une mise en situation, dans ce cas-ci sous la forme d'un raid manqué. C'est la même chose pour *La réception*, l'adaptation bien québécoise du roman *And Then There Were None* d'Agatha Christie. Morin continue de mélanger réalité et fiction en orchestrant un *whodunit* autour de dix non acteurs qui sont mystérieusement invités à passer une soirée sur l'Île aux Grenouilles. Ils apprennent lors de la présentation d'une vidéo (appendice 3, plans 33 à 44) qu'ils sont tous des ex-détenus ayant reçu une réduction de peine et qu'ils doivent maintenant « s'attendre au pire ». Un par un, ils seront éliminés, probablement par l'un d'entre eux. L'élément qui contribue le plus à l'authenticité de *La réception* est sans aucun doute l'avis qui précède la présentation de la bande :

« Le 3 juin 1989, un capitaine de chalutier trouvait dans ses filets une boîte étanche contenant une cassette vidéo qui permit aux autorités policières d'élucider l'énigme de l'Île aux Grenouilles. Ce qui suit est une copie intégrale de la cassette. » (Appendice 3, plan 1).

Cet avis transforme la perception du reste du film en lui influant une certaine touche de réalisme. La légitimité de la bande ainsi justifiée nous permet d'accepter que la narration des événements du film se fait par l'entremise d'une caméra intradiégétique contrôlée par le personnage de Robert (Morin lui-même).¹¹ La caméra dans *Quiconque meurt...* est aussi insufflée d'un semblant de réalité en lui donnant une raison d'être dans le contexte d'un bulletin de nouvelles à la fin de la bande (appendice 7, plans 211 à 232). Dans les

¹¹ Cet avis ne concorde par contre pas avec la résolution de la bande, un détail demeure inexplicé : qui s'est débarrassé de la cassette après la mort de Nathalie?

deux cas, tout est mis en œuvre pour faire passer le récit comme véridique et la forme adhère toujours à cette illusion d'authenticité : la présence de la caméra se fait sentir dans tous les plans, les personnages s'y adressent souvent, soit par un regard ou même en parole et le caméraman leur répond de l'extérieur du cadre. Le montage correspond aussi aux modalités du cinéma direct : dans ce mode de documentaire, les plans sont normalement plus longs et correspondent à la temporalité de l'événement filmé sans interruption. Ainsi, la durée moyenne d'un plan dans *La réception* est de 17 secondes et de 23 secondes pour *Quiconque meurt...* tandis que la moyenne des trois films du format *home movie* était de 5 à 8 secondes par plan. De plus, le découpage de ces films est fait pour correspondre aux enregistrements de la caméra unique, lorsqu'il y a montage, le temps et l'espace diffèrent du plan précédent. Morin emploie par occasion certains dispositifs stylistiques afin de souligner les coupures les plus importantes dans le récit : une image noire, un clic ou de la statique dans l'image, parfois même une combinaison des trois (voir les plans marqués « * » dans les appendices 3 et 7). Malgré tout, c'est le montage qui transgresse le plus souvent l'illusion d'authenticité du récit par l'inclusion de nombreux inserts qui devraient normalement affecter la trame sonore (marqués « ** » dans les appendices 3 et 7). Ces plans remettent en question le nombre de caméras utilisées lors du tournage et la manipulation possible de la bande en post-production, compte tenu que la trame sonore est rarement altérée par l'intégration de ces inserts. Par exemple, la constante mise en évidence du vent sur la trame sonore de *La réception* nous indique que le tout fut bel et bien monté en conséquence, puisque le son du vent qui souffle à l'extérieur peut être entendu sans aucune rupture selon le montage des images (plan 29). Contrairement au style *home movie*, nous avons même la chance de voir le caméraman à

quelques occasions dans *La réception* et *Quiconque meurt...*, comme lorsque Carole emprunte la caméra (appendice 3, plans 20 à 24) pour prendre quelques plans ou que Gipee surprend Sylvain dans une position vulnérable (appendice 7, plans 52 à 54). Ces quelques plans du prétendu caméraman réaffirment les revendications à la réalité de la bande en dévoilant pour un instant le responsable de la captation des images/sons. Le caméraman devient un véritable personnage actorialisé lorsqu'il apparaît à l'écran, il n'est plus seulement qu'une voix, sa présence est confirmée et son interaction avec les autres personnages validée. Tout donc afin de légitimer l'image, de nous faire comprendre qu'elle provient d'une caméra qui se trouve à l'intérieur du monde du récit, « ancrée » dans la diégèse, ce qui l'empêche d'être une ocularisation externe, sa subjectivité n'est pas non plus construite par le montage ou le verbal comme l'est l'ocularisation interne secondaire. Dans ces films, la source est normalement absente de l'image, comme l'ocularisation interne primaire, même s'il nous est impossible de distinguer quand le personnage/caméraman regarde bel et bien à travers le viseur de sa caméra. Il serait donc injuste de référer à ces plans comme des ocularisations internes primaires parce qu'en aucun cas le spectateur ne partage réellement la perspective du personnage, il ne se retrouve pas « dans sa tête » pour voir les choses « à travers ses yeux » comme les images de *Requiem...*. C'est pourquoi nous proposons l'expression « ocularisation mécanique » pour enrayer cette confusion.¹² Il va de soi que toutes ocularisations et auricularisations au cinéma sont, *de facto*, des procédés mécaniques, les trames visuelles et sonores sont toujours enregistrées par des *machines*. Mais la taxonomie de Jost se concentre strictement sur l'origine diégétique de l'image, la distinction entre les ocularisations externe et in-

¹² Cette expression est aussi applicable pour le procédé d'auricularisation; l'« auricularisation mécanique » réfère donc à ces plans où la source de la trame sonore se trouve à même la diégèse et peut être identifiée comme l'appareil qui performe l'enregistrement de la trame sonore.

terne (primaire ou secondaire) dépend de la présence d'une source dans le monde fictionnel à qui elle peut être attribuée. Cette addition nous permet de tenir compte d'une image « ancrée » dans la diégèse par l'entremise d'une entité *autonome* qui n'est pas un personnage mais qui peut néanmoins *percevoir* le monde filmique. De plus, comme le terme « mécanique » réfère à l'appareillage filmique et que cet appareillage est normalement utilisé par *quelqu'un*, nous spécifierons si l'ocularisation mécanique est ou non « contrôlée ». Ainsi, les images de *La mort en direct* (Bertrand Tavernier, 1980), qui proviennent de la caméra installée à l'intérieur de l'œil du personnage de Harvey Keitel, seraient classées sous la rubrique de l'ocularisation mécanique contrôlée puisque c'est le personnage qui les « contrôle », contrairement à certains plans de *The Truman Show* (Peter Weir, 1998) qui nous sont livrés par des caméras cachées sans caméraman et donc stationnaires et autonomes. Même si la caméra est contrôlée par un personnage et nous renvoie par conséquent à ce dernier, il faut tout de même faire une distinction entre l'image qui provient directement du regard du personnage (par exemple *Lady in the Lake* cité plus haut) et celle qui provient d'une caméra contrôlée par un personnage dans le monde filmique (*Gus...*, *Le voleur...*, *La réception* et *Quiconque meurt...*). Dans le deuxième cas, l'image serait comme « filtrée » par un appareil mécanique contrôlé par le personnage, on voit donc ce qu'il voit mais par l'entremise d'un appareil qui n'est pas lié à la psychologie de son opérateur. Ainsi, quand le personnage est bourré dans *Gus...* la caméra vacille (appendice 1, plans 124 à 128), mais l'image ne devient pas floue comme le point de vue de Phillip Marlowe. De plus, rien n'indique que l'image présentée est toujours contrôlée par le personnage-caméraman : qu'en est-il de ces plans où l'opérateur abandonne la caméra pour un instant, comme dans *La réception* lorsque Robert laisse l'appareil dans la

neige pour aller régler le compte de Mario (appendice 3, plan 255)? Ou encore lorsque l'opérateur ne regarde pas à travers l'objectif, comme dans *Gus...* lorsque le soldat tourne la caméra contre lui-même (appendice 1, plan 125)? Doit-on quand même considérer ces plans comme des ocularisations contrôlées? Sans doute, mais pouvons-nous dire qu'il s'agit du regard de ces personnages, de leur subjectivité perceptive? Certainement pas, puisqu'ils ne regardent plus à travers l'objectif de la caméra. Seraient-ce alors des plans objectifs? Non, car le PDV₁ de ces plans a été déterminé par le personnage-caméraman. Toutes ces questions peuvent sembler mondaines, mais elles soulignent la démarcation entre l'objectif et le personnage-caméraman, une démarcation monumentale lorsqu'il s'agit d'identifier le point de vue narratif (PDV₄) du récit.

- III -

Le véritable narrateur

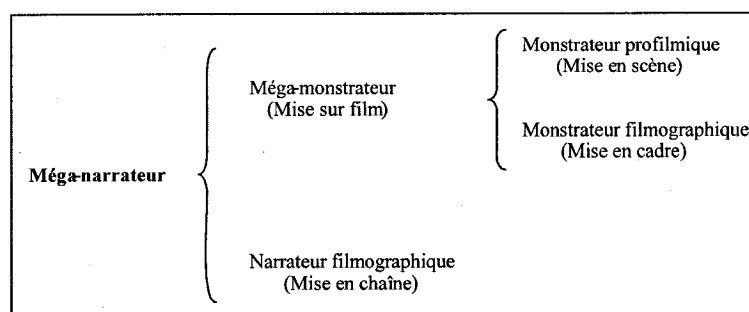
Nous avons jusqu'à maintenant démontré que les films de Morin partagent une esthétique subjective basée sur le PDV₃, direct ou indirecte, de ses personnages. Une question demeure par contre concernant l'attribution du rôle de « narrateur fondamental » dans certaines de ces bandes. Si on accepte, par exemple, le postulat voulant que le soldat de *Gus...*, celui qui nous raconte *son* histoire, a vraiment mis sur film ces images, si nous considérons même la possibilité qu'il ait un rôle à jouer dans la mise en chaîne du film, la possibilité qu'il ait lui-même « monté » les images à l'aide de sa caméra, ne sommes-nous pas alors contraints de le désigner comme le « méga- » narrateur de la bande? Et qu'en est-il alors du rôle du personnage de Jean-Marc dans *Le voleur...*, devons-nous tirer

les mêmes conclusions à son sujet? Pouvons-nous considérer les caméramans de *La réception* et de *Quiconque meurt...* comme les véritables narrateurs des récits – ce sont eux après tout qui manipulent la caméra? Ou mieux encore, dans *Requiem...*, compte tenu de la multiplication des PDV₃, comment identifier qui narre le récit « global »? La conceptualisation du dispositif énonciatif proposée par André Gaudreault nous sera donc utile pour résoudre ces questions et elle nous permettra de plus d'expliquer l'utilisation accrue de la forme subjective chez Morin.

Gaudreault utilise comme modèles les deux autres arts narratifs que sont la littérature et le théâtre afin d'élaborer un procédé qui tient compte de l'hybridité narrative du film. Pour lui, la narration au cinéma débute avec le travail d'un *méga-monstrateur filmique*, une entité qui se situe du côté de la mimésis platonicienne, de l'acte de montrer (*showing*), qui gère les éléments de la mise en scène contrôlée par le *monstrateur profil-mique* et qui s'apparente ainsi au mode théâtral. La mise en cadre par le *monstrateur filmographique*, la première activité typiquement filmique, s'en suit, toujours sous la supervision du méga-monstrateur filmique qui représente ces sous-instances dans la mise sur film. Le méga-monstrateur filmique ne relate pas les événements du récit, il nous les présente, nous les offre sans discernement parce qu'il nous les montre *en simultané*, c'est-à-dire au moment où ils se produisent. L'instantanéité de l'activité du monstrateur illustre la simplicité de son rôle : organiser le contenu de l'image, sans plus. La mise en chaîne (le montage) se fait sous la supervision du *narrateur filmographique* qui serait, toujours selon Gaudreault, la première instance narrative du processus *filmique*, « responsable du montage ou, plus précisément, de toutes ces opérations que présuppose la manipulation,

par les instances de production, de ces images déjà tournées, produites par l'activité du méga-monstrateur. » (1988 : 170) Les activités de la monstration s'apparentent davantage au *quoting* (citer) qu'au *showing* (montrer), c'est-à-dire que les deux sous-instances monstratrices ne font que rapporter les éléments du profilmique sans les alterner dans le temps. La narration se produit lorsque la temporalité de ces éléments (plans) est redéfinie par le narrateur filmographique. La conclusion de Gaudreault fait donc naître, de l'*union* de ces deux instances que sont le méga-monstrateur filmique et le narrateur filmographique, l'entité toute contrôlante qu'est le *méga-narrateur* (1988 : 115). Voici d'ailleurs un schéma illustrant ces propos (1988 : 122) :

FIG. 1 : TABLEAU DU DISPOSITIF ÉNONCIATIF DU RÉCIT FILMIQUE



Cette conception permet d'expliquer le procédé narratif de *Gus...*, où le montage et surtout la voix off infusent l'image de sa signification. Prenons un autre court-métrage de style *home movie* en exemple : *Le voleur vit en enfer*, qui raconte un moment difficile dans la vie de Jean-Marc (Morin). Contraint à emménager dans un quartier pauvre de Montréal, il documente les allers et venues de ses voisins tout en s'emprisonnant dans une solitude malsaine qui l'aliène de plus en plus et qui en vient à altérer sa réalité. Le récit est constitué d'images et de sons qu'il a enregistrés, le tout accompagné de conver-

sations téléphoniques avec Pauline de « Victime Anonyme, » la propriétaire de son logement et un fonctionnaire du bien-être social. *Le voleur...* semble être tiré du réel, un film dont les éléments auraient été captés dans le but de documenter une expérience de vie, celle de Jean-Marc. Il explique à Pauline comment cette décision de filmer sa vie s'est imposée :

« Il y a quelque chose ici [sa nouvelle demeure], quelque chose de spécial. Quand je suis arrivé ici j'ai commencé à faire des choses malgré moi. Tsé c'est comme dans un rêve, des fois dans mes rêves je sais qu'il va arriver quelque chose, mettons si j'ouvre une porte, mais même à ça je peux pas m'empêcher de l'ouvrir, pis comme de fait il m'arrive de quoi, tsé. Pis là quand j'ai vu ça, quand j'ai vu que je commençais à faire des affaires comme dans des rêves, j'avais une caméra Super 8 pis j'ai commencé à enregistrer pis à filmer autours, pis enregistrer avec un microphone sur le bord de la fenêtre. C'est pas tellement que j'avais le goût de faire un film, c'est que je voulais voir si les choses qui m'arrivent, si ça m'arrivent pour vrai. » (Appendice 2, plans 21 à 29)

Ce discours justifie l'origine de la bande, l'enregistrement sur film de l'environnement immédiat du personnage fonctionnant comme un ancrage à la réalité. Jean-Marc se prétend donc responsable de la captation des images, des sons, et, vraisemblablement, des dialogues. Une fois de plus, le récit prend des allures d'une autobiographie d'un personnage réel, et tout comme dans *Gus...*, Morin utilise divers moyens pour accentuer l'illusion d'authenticité de la bande, soit par l'aspect granuleux de la pellicule, les cadrages instables, les changements de vitesse (plans 60-74, 84-85, 150-153), la couleur de l'image (plans 11-13, 54, 56, 77-81, 122), l'incongruité du montage, les fondus ou coupures secs qui donnent l'impression d'être à la fin de la pellicule (plans 30, 105, 130), les jump-cuts (plans 41, 59, 129, 141), enfin, tout pour attirer l'attention du spectateur vers la matérialité du film et vers sa fabrication, vers son apparent amateurisme et une esthétique *home movie*. Cependant, c'est le premier plan qui valide le plus l'aspect réaliste de la bande en montrant une pellicule teintée en rouge et une simple phrase écrite à la main : « Les éléments de ce film ont été trouvés dans une maison qui allait être démolie » (plan

1). Cet avis, semblable à celui qui apparaît au début de *La réception*, transforme la perception du reste du film en lui insufflant un air de réalisme, l'expérience de Jean-Marc devenant alors un « fait vécu » ancré dans la réalité. L'« authenticité » du document n'est remise en question qu'à quelques reprises seulement, et ce jamais de façon trop évidente : le plan titre (plan 3), le générique final (plan 167) et surtout l'iris qui encercle le personnage à la fin (plan 166) représentent les seules instances stylistiques contestant l'authenticité du film en tant que testament d'une expérience véridique.

Peu importe que le film soit authentique ou non, l'illusion d'authenticité n'est présente que pour souligner la présence du personnage-narrateur à l'intérieur de la diégèse. En attribuant l'origine de la mise en film à un personnage ancré dans le monde filmique, le méga-narrateur concède au récit une certaine subjectivité qui lui permet de dissimuler sa propre présence. Mais l'équivalence entre le méga-narrateur et Jean-Marc ne s'exécute pas de la même façon que le rapport « méga-narrateur = soldat » dans *Gus...* : les conversations que l'on entend entre Jean-Marc et les autres personnages ne sont pas aussi explicatives que la narration de la voix off du soldat qui semble se produire en *simultanéité* avec l'acte narratif. C'est cette voix off qui, en se faisant passer pour la narratrice orale de l'histoire imagée du film, s'impose comme la « narratrice fondamentale » dans *Gus....* Cette inférence est moins évidente dans *Le voleur...* puisque aucune instance ne *raconte* verbalement l'histoire, Jean-Marc peut être considéré comme narrateur seulement parce qu'il affirme être le responsable du procédé filmique (« j'ai commencé à enregistrer... »), c'est d'ailleurs ainsi que « Jean-Marc le méga-narrateur » exprime son PDV₄. Le pouvoir de la mise sur film (monstrateur) et du montage sont significatifs et

compense pour l'absence de voix off. Les bandes visuelle et sonore nous convient aisément la mauvaise influence qu'exerce ce milieu défavorisé sur Jean-Marc sans avoir recours à la verbalisation de la focalisation interne : considérons par exemple les nombreux passages où il n'y a pas de dialogues (plans 12-19, 79-92, 101-127, 135-143), le spectateur est alors laissé à lui-même, il fait l'expérience sensorielle de la situation que vit le personnage principal et partage ainsi l'une des causes majeures de sa psychose.

Lorsqu'on s'attarde à la structure narrative de ce film, on se rend compte que le potentiel énonciatif du monstateur et du narrateur filmographique est partagé également et que les dialogues, qui sont des auricularisation mécaniques contrôlées¹³, oriente le discours général de la bande en précisant ou en confirmant le sens des images. Dans *Le voleur...*, comme dans *Gus...*, la focalisation est *interne*, c'est-à-dire que le personnage-narrateur détient le savoir, même s'il ne raconte pas verbalement son histoire. L'équation « personnage = méga-narrateur » va de soi dans *Gus...* et dans *Le voleur...* parce que dans les deux cas nous avons droit à la narration très personnelle d'un seul personnage, un personnage qui se dit le seul responsable de la production de la bande. Il n'en est pas de même avec *La réception* ni *Quiconque meurt...* : comme l'histoire dicte que les événements ont été enregistrés dans leurs entiers par une seule caméra intradiégétique, le modèle devrait consister en une unique ocularisation/auricularisation mécanique contrôlée par le personnage caméraman. Ce n'est pas si simple bien sûr, même si les trames visuelles et sonores peuvent être attribuées en général à la caméra dirigée par le camé-

¹³ La trame sonore du film peut être identifiée comme telle d'abord par ses propos – Jean-Marc affirme l'avoir enregistré avec un microphone (appendice 2, plans 20 à 29) – puis aussi par la texture du son – brut, le bruit du vent se faisant souvent entendre, etc.

man, on ne peut ignorer l'apport des autres personnages qui s'approprient l'image et le son en contrôlant, pour un instant, la caméra vidéo.

Dans *Quiconque meurt...*, devons-nous attribuer le rôle de méga-narrateur à Sylvain, comme c'est lui qui contrôle normalement la caméra? Yellow joue pourtant un rôle important dans la perception du monde diégétique car il agit comme le « réalisateur » du film, c'est lui qui dicte à Sylvain quoi filmer. Il prend de plus le contrôle de la caméra à plusieurs reprises, soit au plan 93 pour interviewer Sylvain et dans le segment final lorsque ce dernier est attaché avec les autres otages (plans 188 à 210). Dans le modèle narratif de ce film, il y aurait donc quatre combinaisons d'ocularisations/auricularisations mécaniques contrôlés, la majorité des plans est attribuées à Sylvain mais il y a aussi les contributions de Gipee (plans 52 à 54) et de Yellow déjà mentionnées ainsi que le plan épilogue du Pique (plan 210), le tout accompagnés d'une ocularisation/auricularisation zéro (plans 211 à 235). Devons-nous considérer toutes ces instances comme équivalentes? Il y a forcément une hiérarchie établie par leur apport narratif respectif, on doit donc se demander quelle sorte d'influence exercent ces personnages sur la narration. On retrouve une multiplication similaire des ocularisations mécaniques dans *La réception*, Carole et Nathalie contrôlent la caméra tour à tour. On déduit par contre que Carole contribue très peu au récit. En fait, cette séquence de quatre plans tôt dans le film ne sert qu'à établir ou à renforcer la présence de la caméra *dans le texte* tout en permettant au spectateur de « mettre un visage » sur le caméraman qui se cachera derrière l'objectif pour le reste du film, comme le fait Gipee avec le portrait de Sylvain sur la toilette (voir plus haut). Toutefois, lorsque Nathalie contrôle la caméra intradiégétique, elle résout les dé-

tails de l'intrigue, son incidence sur la narration est donc beaucoup plus considérable. De plus, les images dont elle devient responsable (plans 256 à 263) sont accompagnées de son explication en voix off. Bien qu'il s'agisse d'une autre illusion d'authenticité – encore le problème de la trame sonore qui n'est pas affectée par le découpage des images – cette focalisation interne joue un rôle monumental puisque c'est elle qui répond aux questions soulevées au cours de l'histoire, le « pourquoi » et le « comment » de l'intrigue. Ainsi, Nathalie s'impose à *ce moment précis* comme une narratrice omnisciente, elle dévoile ses motivations sans que nous puissions contester quoi que ce soit. Compte tenu du rôle d'instigateur de Nathalie et de Yellow – ce sont eux qui sont à l'origine des récits, Nathalie parce qu'elle est responsable pour la réception et parce qu'elle dévoile la résolution finale de l'intrigue et Yellow à titre de « réalisateur » du reportage – nous pouvons dire que différentes sections du film représentent, du moins en partie, leur PDV₄, ce qui veut dire que le rôle des personnages-caméramans, Robert et Sylvain, demeure restreint à la fonction d'opérateur et non à celle de narrateur. Pouvons-nous par contre identifier ces personnages-narrateurs (Nathalie et Yellow) comme étant le méga-narrateur du récit? Il semblerait que non : la fragmentation de la trame narrative tombant sous la responsabilité de plusieurs participants, certains avec plus d'autorité que d'autres, ne permet pas le rapprochement entre un personnage spécifique et le méga-narrateur, contrairement à *Gus...* ou à *Le voleur....* Ceci dit, c'est la multiplication de PDV dans chaque film (PDV₂ et PDV₄) qui nous permet de considérer ces films comme subjectifs car, la caméra intradiégétique livre le point de vue de ces personnages fictionnels sur divers sujets sans nous donner de réponse exacte, c'est au spectateur de juger.

Si la présence d'un méga-narrateur désincarné est évidente dans *La réception* et *Quiconque meurt...*, tout comme dans *Requiem...* et *Le nèg'*, c'est parce que le spectateur a besoin d'un médiateur afin de faire le tri. Un bon exemple de ce rôle de médiateur se trouve dans *Windigo*, un film qui utilise à la fois la caméra subjective et la caméra intra-diégétique pour former son récit. Inspiré de la nouvelle *Heart of Darkness* de Joseph Conrad ainsi que des événements de la Crise d'Oka de l'été 1990, l'histoire de *Windigo* prend la forme d'une quête mythique sur la rivière Windigo, dans le nord de l'Abitibi. Sur un vieux bateau appelé « le Pickle », un capitaine et son mousse un peu prompt conduisent Yves St-Hilaire et Rogatien Côté, un couple de bureaucrates fédéraux, vers le nouveau territoire de la tribu d'Aki qui vient de déclarer son indépendance. Ils sont accompagnés par Conrad Volant, un représentant des premières nations, et Christine Bastien, une amie du leader amérindien émancipé. Un journaliste et son caméraman couvrent les événements dans le but de transmettre un compte rendu des pourparlers à leur retour. Le monde fictionnel se manifeste par l'entremise d'entités perceptives présentes à l'intérieur de la diégèse. Les ocularisations internes proviennent bien entendu du journaliste Jean Fontaine, tandis que les ocularisations mécaniques sont contrôlées par son caméraman, Luc Labrèche. La forme de *Windigo* est donc une hybride des deux stratégies principales décrites plus tôt. Le film s'apparente, par ailleurs, à *La réception* et à *Quiconque meurt...* par l'inclusion d'une caméra-vidéo à même la diégèse, de même qu'à *Requiem...* à cause de l'utilisation de la caméra subjective. L'alternance des ocularisations internes et mécaniques suggère une partition semblable à la succession de plans subjectif et objectif, les plans de la caméra de Labrèche dévoilent une fausse objectivité qui supporte les perceptions de Fontaine. Formellement, la séparation entre les images

subjectives du journaliste et celles de la caméra-vidéo de Labrèche est mise en évidence par le rendu et la texture de l'image, l'image vidéo paraît très pixelée tandis que la vision de Fontaine est représentée par l'esthétique naturaliste de la pellicule 35mm. L'emphase est d'ailleurs mise sur les perceptions de Fontaine, la proportion de plans subjectifs par plan « objectif » (c'est-à-dire provenant de la caméra-vidéo) est d'environ quatre pour un.¹⁴ De plus, Fontaine s'exprime en voix off tout au long de l'histoire, une voix off qui n'est pas restreinte à ses perceptions car elle déborde de temps en temps sur les plans qui ne peuvent pas lui être attribués (voir les plans 182-183, 222-223, 516-522 et surtout 783 de l'appendice 5). Le récit est donc focalisé par lui, même si la voix off diffère de celle du soldat de *Gus...* et des personnages-narrateurs de *Requiem...* car elle ne donne jamais l'impression de *raconter* l'histoire : elle ressemble plutôt à un monologue intérieur qui expose les idées, les doutes et les angoisses que le personnage éprouve *alors* dans la diégèse. Ce dernier s'exprime toujours *au présent*, ce qui « suggère presque irrésistiblement une présence du narrateur dans la diégèse » (Genette 1983 : 55). À l'opposé, les séquences de souvenirs instiguées par le journaliste représente probablement la configuration la plus fréquente au cinéma, soit l'association de la focalisation interne avec l'ocularisation zéro (Jost 1987 : 73). Elles se situent à l'extérieur de la diégèse parce que leur narrateur raconte des événements déjà passés. Chaque séquence est introduite et conclue par la voix off du personnage-narrateur, les images peuvent être considérées comme la représentation visuelle de *son* récit, ce qui leur lègue encore une fois un haut degré de subjectivité. Le méga-narrateur dans *Windigo* ne peut pas être identifié comme le personnage-narrateur, même si le rôle de Fontaine dans la narration est des plus importants : il s'agit de son expérience à lui que nous partageons à travers le récit. Mais la présence d'une en-

¹⁴ Un calcul rapide concède 392 plans à l'ocularisation interne pour 95 mécaniques.

tivité narrative autre se fait sentir dans la médiation de ses plans de caméra intradiégétique, ainsi qu'avec les séquences souvenirs des autres personnages. Il devient clair que le film n'est que teinté par la subjectivité de Fontaine.

Ces quelques analyses nous ont permis d'établir le fonctionnement de deux types d'énonciation narrative que nous avons appelé la caméra subjective et la caméra intradiégétique. Nos conclusions soulignent l'emphase mise sur la provenance des trames sonore et visuelle dans chaque récit, le monde diégétique est toujours donné comme le résultat d'une perception ou d'un enregistrement fait par l'un des personnages, ce qui nous incite à considérer faussement le personnage-narrateur comme le véritable méga-narrateur du récit. Mais nous avons démontré la « suprématie » narrative du méga-narrateur de Gaudreault, cette instance agit vraisemblablement comme le « chef d'orchestre » de toute la narration, elle crée le monde fictionnel de la diégèse puisqu'elle est la seule instance à se retrouver à l'extérieur de celui-ci, les autres instances et procédés narratifs (personnage-narrateur, ocularisation, auricularisation et focalisation) ne font que commenter sur le monde diégétique et ses habitants sans pouvoir les contrôler, ils témoignent, montrent, mettent en image (et en son), mais ils ne *racontent* pas. L'inclusion de ces concepts dans le modèle de l'énonciation filmique élaboré par Gaudreault nous aide à analyser le procédé énonciatif d'un récit filmique pourvu d'un (ou de plusieurs) narrateur(s) délégué(s), une perspective trop peu élaborée dans *Du littéraire au filmique*. Le narrateur extradiégétique qu'est le méga-narrateur représente donc le premier degré de narrativité, le catalyseur du discours filmique qui englobe/supervise les actions des divers sous-narrateurs, même si elle peut utiliser le filtre de la focalisation comme bon lui semble pour agrémenter

ter le récit des perspectives de certains personnages. C'est d'ailleurs souvent le cas dans le cinéma de Morin. Mais qu'en est-il de la contribution de l'auteur? N'est-il pas celui qui se trouve derrière le personnage énonciateur? En fait, n'est-il pas celui qui *énonce*, à travers la création d'un personnage? Bakhtine résiste à cette association entre l'auteur et son personnage en soutenant que « l'image de l'auteur » qui transparait au travers de l'énoncé est elle-même une fabrication et agit au même niveau que les personnages, ce qui permet d'établir une relation d'équivalence entre ces deux entités. Tout s'explique par le concept de *chronotope*, qui représente la relation spatio-temporelle du monde narratif construite par le discours, constituée de l'*histoire* et du *récit*. L'auteur crée le monde narratif et se trouve donc forcément à l'extérieur sans pouvoir en faire partie :

Même si l'auteur-créateur avait créé une autobiographie ou la confession la plus authentique, il serait quand même resté, dans la mesure même où il l'a produite, en dehors de l'univers qui s'y trouve représenté. Si je raconte (oralement ou par écrit) un événement que je viens de vivre, en tant que je *raconte* (oralement ou par écrit) cet événement, je me trouve déjà hors de cet espace-temps où l'événement a eu lieu. S'identifier absolument à soi, identifier son 'je' avec le 'je' que je raconte est aussi impossible que de se soulever soi-même par les cheveux. Aussi réaliste et véridique soit-il, l'univers représenté ne peut jamais être chronotopiquement identique à l'univers réel où a lieu la représentation, et où se trouve l'auteur-créateur de cette représentation. (Bakhtine cité in Todorov : 83)

L'image de l'auteur-créateur se retrouve dans le texte au même plan que les personnages. On peut comparer cette image au méga-narrateur, l'instance narrative inscrite dans le texte qui prend la place du véritable auteur. D'ailleurs, envisager le principe dialogique dans une perspective narratologique au cinéma nous oblige d'abord à identifier ces instances dans le processus d'énonciation. Dans chaque texte on retrouve diverses relations dialogiques, comme nous l'avons vu au cours de ce chapitre, tel le rapport entre les personnages, leur rapport avec le ou les narrateur(s) ainsi que leur relation avec le méga-narrateur s'il y a lieu, puis celui entre le(s) narrateur(s) et le méga-narrateur et finalement le rapport entre le texte et le lecteur. La relation dialogique entre les personnages peut

nous sembler évidente, mais celle impliquant les entités extradiégétiques l'est vraisemblablement beaucoup moins. Qui plus est, et compte tenu que le méga-narrateur représente une instance immatérielle sans individualité qui ne justifie en rien ses motivations et choix narratifs, nous postulons ceci : le méga-narrateur, en plus d'être évidemment la création de l'auteur réel à un moment précis et fixe dans le temps, se voit influencé par les instances narratives délégués qu'il produit dans le récit, sa création est soumise aux modes culturel et social de sa création, comme le prouvent les contributions des personnages-narrateurs que sont le jeune soldat de *Gus...*, Jean-Marc dans *Le voleur...*, les personnages de *Requiem...*, Jean Fontaine dans *Windigo* ou encore Yellow et Nathalie de *Quiconque meurt...* et *La réception*; leur omniscience narrative, bien que prétendue et artificielle, contribue à la subjectivité filmique de ces narrations personnelles. Le langage cinématographique pratiqué par Morin démontre une certaine constance dans son utilisation des techniques de cinéma subjectif, une constance qui s'explique lorsqu'on examine le contexte de leur énonciation.

Chapitre II

La québécoisité et la thématique de la crise identitaire

Jusqu'à maintenant, nous nous sommes concentré sur l'aspect formel ou langagier de l'énoncé, celle qui, selon Bakhtine, est reproductible et sans grand potentiel significatif. C'est que, toujours selon ce dernier, le sens de l'énoncé doit provenir principalement d'énonciations. Le contexte est « extra-verbal » et se compose de trois aspects : l'espace et le temps de l'énonciation, l'objet ou le thème de l'énoncé et le rapport entre les locuteurs (Bakhtine in Todorov 69). C'est le contexte qui fait de chaque énoncé un événement (ou un discours) singulier sans précédent.¹ Bakhtine affirme que l'énoncé verbal n'est jamais donné simplement, une part est toujours construite par le contexte d'énonciation. Le donné, que nous avons considéré au cours du chapitre précédent, représente une valeur fixe qui se prête plus facilement à l'analyse parce qu'inchangeable, tandis que la compréhension du construit résulte d'abord des connaissances de l'auditeur et de son interprétation. Nous avons identifié un des éléments de ce donné chez Morin, soit la subjectivité filmique, qui bien que présenté sous plusieurs formes ne parvient pas vraiment à former un discours distinct. Pour ce faire, nous devons considérer le contexte d'énonciation, ce que nous ferons dans ces prochaines pages.

Ce deuxième chapitre nous permettra d'identifier certains aspects de la québécoisité présents chez les personnages de Morin et d'inscrire ainsi les procédés formels de la subjectivité filmique mis à jour au chapitre précédent dans le contexte québécois (contexte d'énonciation). Les éléments référentiels que nous relèverons signaleront l'apparent désir d'unification qui émane des films de Morin et nous pousseront à exami-

¹ Todorov spécifie cependant qu'il existe quelques exceptions : « les relations logiques (par exemple la négation, la déduction, etc.) qui en elles-mêmes n'impliquent pas l'intertextualité (mais auxquelles elle peut être liée); de même, évidemment, que les relations purement formelles, ou linguistiques au sens étroit, d'anaphore, de parallélisme, etc. » (95-6)

ner en profondeur l'intertextualité de son œuvre qui s'exprime entre autres par l'uniformité des personnages. L'œuvre de Morin se meut par l'ubiquité des thèmes et des gens qui la composent. Les personnes/personnages de ses films, réels ou fictifs, nous apparaissent tous comme les membres d'un même univers qui souffrent du même conflit intérieur. C'est d'ailleurs ce conflit, finalement, qui les unit. Reste à savoir pourquoi les personnages sont tous affligés d'un sévère « malaise identitaire » (Marsolais, 2000 : 18).

- I -

La culture

Les personnages de Morin démontrent une affinité significative dans l'expression de leur identité nationale. Indifféremment de leur état réel, qu'ils soient de pures créations fictives, des gens réels ou encore des gens réels jouant une fiction, la plupart des protagonistes de Morin partagent les caractéristiques d'une même nationalité, celles du peuple québécois. C'est cette québécity qui unit ces êtres imagés/imaginés. À la surface, il semble que le cinéma de Morin mette surtout en vedette la culture populaire, le « petit peuple », reléguant ainsi la « culture sérieuse » à un rôle de soutien. C'est que cette culture populaire définit d'une certaine façon les Québécois. André Belleau explique que la société québécoise est profondément imprégnée de la culture populaire parce que sa bourgeoisie nationale s'est développée plutôt tardivement (Belleau 1980 : 42). Le populaire a conservé sa place dans la société québécoise car contrairement aux autres sociétés modernes, personne n'a tenté de le faire disparaître, ou du moins de le conformer à la « culture sérieuse » de la bourgeoisie environnante, soit les cultures canadienne-anglaise, américaine ou française. La culture québécoise est caractérisée par le rejet de la

culture officielle prônée par les élites. Ce n'est pas récent d'ailleurs. Historiquement, elle s'est toujours rapprochée du *carnavalesque* tel qu'élaboré par Bakhtine. Le Québécois en viendra à se définir volontairement contre cette culture sérieuse dont il est isolé, trop éloigné dans sa campagne et « enclôturé » par ses élites (Rioux, 1976 : 34-35). Rien en commun avec l'élite, il faut donc s'en distinguer! D'ailleurs, une grande portion de cette élite québécoise s'est enfuie dès la conquête de 1759, laissant la populace se débrouiller face au nouvel envahisseur/colonisateur anglais. Pas étonnant qu'au Québec on se méfie de ses élites! Les cultures sérieuse et populaire représentent en fait les deux côtés de la médaille canadienne :

D'une part, le langage unilatéral du pouvoir, de l'ordre, des salons, du snobisme, de l'autre, le langage comique, ambivalent du juron, du *sacre*, de la facétie, de la parodie, de la 'grossièreté'. Il est aisé de prolonger le paradigme : séparation des classes sociales dans le monde sérieux du travail *versus* suppression des barrières dans la fête et le carnaval; individualisme, isolement de la personne 'privée' contrastant avec l'exigence universelle de participation; dignité du chef, de l'autorité/renversement burlesque des rôles; appropriation des langages par telle classe, tel groupe/libre circulation des langages. (Belleau 1984, *Culture populaire et culture « sérieuse » dans le roman québécois*, 1977 : 142)

Cette catégorisation bipartite décrit adéquatement la tangente culturelle carnavalesque des Québécois qui s'exprime selon 1) le type d'humour adopté par ses membres, 2) leur manque d'inhibition, 3) leur rapport ambigu vis-à-vis leur marginalité, 4) leur caractère dionysien, et 5) leur condition d'êtres dominés. Comme le laisse supposer Belleau, c'est dans l'expression du langage que l'on retrouve d'abord les caractéristiques principales qui distinguent les cultures sérieuse et populaire. L'importance de la langue au Québec est maintenant légendaire, on a même l'impression qu'elle se substitue à la culture tellement son intérêt s'est amplifié dans les discours politiques depuis plus de quarante ans. Cette emphase s'explique en partie par la nature dionysiaque des Québécois, par leur ardent désir de communiquer, coûte que coûte. Le Québécois est conteur dans l'âme, les

ennuis du quotidien s'animent et prennent une allure extraordinaire lorsque embellis par un raconteur enthousiaste au langage coloré. « Au Québec, il n'y a rien qui ne se raconte » écrit Rioux (1974 : 58). Avec ses récits, le Québécois ne cherche pas vraiment à éduquer ses semblables mais plutôt à les divertir, à les amuser. Il embellit, exagère, transforme son récit pour le plaisir de son public. La véracité importe peu lorsqu'on désire briser la monotonie du réel :

D'où vient cette habitude de raconter, d'exagérer un peu, de dire les choses d'une façon plaisante et attrayante? Elle vient d'abord d'un peuple chaud, qui aime parler et communiquer avec ses semblables. Que dire? Que raconter? Dans le milieu traditionnel où peu de choses se passaient, où les événements extraordinaires étaient rares, il fallait les susciter, ou à tout le moins faire en sorte que le banal prît des allures plus intéressantes et plus attrayantes. (Rioux, 1974 : 60)

Alors voilà : inventer une nouvelle réalité plus attrayante, ne serait-ce que pour un instant, le temps d'oublier les tracas d'un quotidien trop accablant.

La langue

Les Québécois ont de la « jasette », et conséquemment le langage tient une place primordiale dans le cinéma de Morin, non seulement comme moyen d'expression mais surtout comme révélateur de l'identité des personnages. À défaut de traiter ses films de « bavards », il faut bien avouer qu'ils emploient la parole à profusion, soit au cours des nombreuses entrevues dirigées pour la caméra, lors des discours en voix off ou tout simplement dans les interactions entre personnages. La première impression du spectateur se base entre autres sur le type de langage émis par les protagonistes et, comme l'affirme le linguiste Gilles Lefebvre, « la description de la langue d'une entité ethnique acquiert valeur de diagnostic de son statut socioculturel » (Belleau 1984, « Notre langue comme une blessure » 1964 : 66). Le peuple définit par sa langue : un postulat n'a jamais été aussi bien supporté qu'au Québec. Le Québécois entretient un rapport très spécifique envers sa

langue puisque c'est par elle qu'il tente d'abord de développer son individualité. L'isolement de ses aïeux Canadiens-français à la culture dominante, jumelé aux subséquents contacts imposés avec leurs voisins-conquérants Anglais, ont contribué à l'évolution du français québécois en ce dialecte aujourd'hui surnommé *joual*, une langue de paysans et de coureurs des bois, le créole de ces « nègres blancs d'Amérique » : « Le français, au Canada, a le même statut que ceux qui le parlent : un statut d'êtres pauvres, dominés et colonisés. » (Rioux, 1976 : 120) Chez Morin, les discours sont surtout à propension populaire, le langage utilisé fait preuve d'un niveau de culture moyen, rempli d'expressions simplistes qui arborent un vocabulaire déficient que les jurons et autres grossièretés s'exercent de combler. C'est le joual dans toute sa splendeur. Le niveau de langage de ses personnages révèle une partie de leur identité. La grande majorité partage un système langagier semblable, soit l'idiome du prolétariat et des communautés rurales. En les écoutant parler, on reconnaît leur origine et on comprend davantage qui ils sont. On remarque par exemple dans *Les sculpturistes* et *Ma richesse a causé mes privations* la simplicité du langage d'André Guilbaut, surtout lorsqu'on compare les interviews avec les segments captés sur le vif. En entrevue, on constate ses efforts dans le choix de son vocabulaire bien que la nonchalance de son élocution trahisse l'authenticité de son apparence. Les scènes qui le montrent en interaction avec sa conjointe et ses collègues culturistes attestent à son utilisation du joual. Il en va de même pour l'ensemble des portraits insolites de Morin. Mario et compagnie dans *Ma vie, c'est pour le restant de mes jours*, *Le mystérieux Paul* et sa famille, Pierre dans *Toi, t'es-tu lucky?*, les victimes du *Mauvais mal*, de *La réception* et de *Quiconque meurt, meurt à douleur*, tous ces non-acteurs qui apparaissent candidement devant la caméra utilisent un vocabulaire restreint et châtié

rempli d'expressions populaires et de grossièretés. Ces gens vivent dans des conditions sociales comparables, dans des régions rurales ou des quartiers pauvres. Par conséquent, nous remarquons un effort considérable dans la recreation d'un niveau de langage comparable dans ses films de fiction. Les voix off de *Gus est encore dans l'armée*, *Le voleur vit en enfer* et de la contrepartie française de *Yes Sir! Madame...* par exemple, tous narrés par Morin lui-même, emploient l'idiome québécois. Les acteurs de *Quelques instants avant le Nouvel An*, *Requiem pour un beau sans-cœur* et *Le nèg'* s'expriment également en joul. Résultat de la cohabitation typiquement canadienne de deux langues bien distinctes, le joul représente « l'organe d'un prolétariat urbain ayant eu, au niveau de l'industrie, des contacts de type inférieurs-supérieurs avec l'Anglo-saxon » (Lefebvre, cité in Belleau 1984 : 66). La subordination industrielle du parler québécois face aux « maîtres anglais » s'est aussi matérialisée chez le sujet québécois en une honte marquée pour tout ce qui est spécifique à sa culture et surtout à son langage. Belleau souligne qu'il existe dans cette société un complexe d'infériorité selon lequel l'anglais symbolise la culture mondaine, érudite et universelle. S'exprimer dans cette langue devient un signe de raffinement et de prestige, d'où l'apparition quasi-excessive d'anglicismes dans le vocabulaire québécois :

[Les anglicismes] dénotent un langage honteux qui ne peut s'assumer, un langage mal habité ou difficilement habitable. Presque toujours, ils signalent une prétendue lacune ou impuissance du français (à laquelle ils sont chargés de remédier) et le regret de devoir malgré tout l'employer. Personne de sérieux ne soutiendra qu'une langue est supérieure ou inférieure à une autre. Aussi s'agit-il ici d'un phénomène essentiellement culturel. (Belleau 1984, *Ryan, Scully, Victor-Lévy Beaulieu : un même langage de l'immobilité*, 1974 : 71)

Le Québécois parle, raconte, communique, mais rarement de ce qui est important. Sa langue lui permet de raconter avec entrain ses plus récentes mésaventures mais il ne la considère pas digne de traiter des grands problèmes de la société, elle n'est bonne que

pour aborder ce qui lui est familier. Belleau souligne avec indignation et humour ce complexe culturel dans son essai intitulé « L'effet Derome » (Belleau 1984 *cité in* 1980 : 83-5). Dans cet essai mordant, Belleau se demande pourquoi Bernard Derome, lecteur de nouvelles au *Téléjournal* de Radio-Canada, tient tant à prouver à ses téléspectateurs qu'il sait l'anglais. Soir après soir, ils sont témoins des prouesses linguistiques de ce dernier qui s'efforce de prononcer à l'anglaise le contenu non-francophone de son bulletin d'information, ce qui donne par exemple « Rââbeurte Enn'drusse » au lieu de « Robert Andras ». Il ne s'agit pas ici d'un simple anglicisme, un mot anglais dont s'est approprié le français, mais bien de noms *étrangers* au français qui ne peuvent être exprimés que par une langue supérieure et globalisante, en l'occurrence l'anglais. Belleau souligne que les règles de prononciation « deromienne » affectent tout ce qui n'est pas français, ainsi le prénom de Robert Mugabe à droit au même traitement que celui de Robert Andras, comme s'ils étaient tous deux anglais. Pourquoi cette obstination à tant vouloir utiliser une autre langue que le français?

Depuis des années, moyennant l'effet Derome, Radio-Canada répète inlassablement à ses auditeurs que les sons de leur idiome sont tout juste bons pour les choses familières et le milieu proche, que ces sons au statut très particulier doivent se taire et faire place nette aussitôt que l'AILLEURS surgit, bref que le français est inapte à PRONONCER le monde, à le dire au sens strict, physique du terme. Bien plus – et peut-être est-ce encore plus grave – certaines variétés de l'effet Derome [...] tendent à faire croire au public que toute *altérité* est de soi anglaise et qu'elle forme ainsi l'horizon. (Belleau 1984, *L'effet 'Derome'*, 1980 : 84)

Bernard Derome et Radio-Canada ne sont pas les seuls responsables de ce phénomène linguistique québécois. Historiquement, les Québécois ont appris à considérer le français du Canada comme « le symbole de leur état d'infériorité économique » (Rioux 1974 : 28). Par conséquent, la culture québécoise s'est convaincue de son infériorité face à la culture dominante anglophone. On célèbre le joul parce qu'il représente l'affirmation de

tout ce qui est Québécois (Rioux, 1974 : 31). L'envers de la médaille, c'est qu'en le louant aveuglément, on renforce les idées préconçues attribuées au joual, soit celles d'un jargon représentant un peuple dominé, pauvre et surtout ignorant. Il existe au Québec un mouvement clandestin qui s'oppose à tout intellectualisme : éducation, culture et discours intellectuels sont souvent ridiculisés par la masse. La culture carnavalesque demeure présente au Québec tandis qu'elle a entièrement disparu des autres nations industrialisées. À force de se faire répéter par la culture sérieuse – et Bernard Derome – que le français québécois, et par conséquent la culture québécoise, ne peut apprivoiser le reste du monde que par l'entremise de l'anglais, on commence à y croire et à se résoudre à son sort. L'exemple le plus frappant de ce complexe d'infériorité se retrouve dans *Yes Sir! Madame....* Ce long-métrage constitué de dix-neuf bobines de films « maison » retrace les mésaventures d'Earl Tremblay, le protagoniste-narrateur, de sa tendre enfance jusqu'à sa descente vertigineuse causant son autodestruction ou son émancipation, à nous de juger. Empruntant une forme similaire à *Gus est encore dans l'armée*, le récit est construit des images commentées par le personnage responsable de leur capture. Le récit nous transporte directement au cœur de l'identité d'Earl Tremblay, ou plutôt de sa double identité. Né d'une mère canadienne-anglaise et d'un père canadien-français, Earl Tremblay arbore les deux identités culturelles qui définissent le Canada. Dès le début du film, il s'efforce de raconter son histoire dans les deux langues, mais l'équilibre est vite perdu et chaque côté s'affirme de plus en plus comme indépendant de l'autre. Une guerre s'installe entre ses deux identités, les désaccords frivoles se transforment rapidement en combats impitoyables pour la survie d'une identité unique. Intéressant dans ce contexte sont les caractéristiques attribuées à chacune de ces identités distinctes : le « Earl » du protagoniste

s'intéresse à la politique et aux soirées mondaines,² tandis que son antagoniste « Tremblay » préfère le travail manuel, les bars miteux et le Bien-être social. Nous sommes bien en peine de remarquer que l'élément unique qui démarque chaque identité n'est nul autre que la langue. La schizophrénie du personnage se définit selon celle-ci, puisqu'il n'existe qu'un seul personnage partagé en deux langues distinctes, l'anglais qui s'ouvre sur le monde et le français qui préfère la compagnie du petit peuple. La cohabitation de ces deux identités dans le même personnage sert aussi de métaphore pour le sérieux problème de communication qui affecte le peuple québécois. Compte tenu de leur rapport avec la langue, la honte de leur culture et leur complexe d'infériorité, les Québécois ont développé un trouble communicationnel. C'est ce qu'on retrouve souvent chez Morin, des personnages qui apparaissent prêts à éclater tellement ils sont incapables de s'exprimer. Leurs problèmes sont tout simplement inexprimables, mais lorsque Morin leur braque sa caméra au visage, ils craquent, c'est la caméra-confessionnal. Les « documensonges » (Privet 6) que sont *Ma vie, c'est pour le restant de mes jours*, *Toi, t'es-tu lucky?*, *Quiconque meurt, meurt à douleur*, *La réception*, *Windigo* (1994), *Yes Sir! Madame...* et surtout *Gus est encore dans l'armée*, *Le voleur vit en enfer* ainsi que *Requiem pour un beau sans-cœur* proposent tous, à divers degrés, des confessions provoquées par l'entremise de la caméra. Enfin, ce complexe d'infériorité, cette honte et les problèmes de communication en résultant font partie intrinsèque de la nature des Québécois :

Un peuple dominé, dit d'Allemagne, tenu à l'écart des grandes réalités, des grands problèmes et des grandes décisions ne peut qu'avoir du mal à s'exprimer, car il n'a pas grand-chose à exprimer... sinon sa solitude ou sa révolte. (Rioux, 1976 : 120)

² Précisons d'ailleurs que « earl » en anglais signifie aussi un titre de noblesse, soit un comte.

Même lorsqu'un Québécois possède les outils nécessaires pour s'exprimer, éducation et ambition ne sauraient garantir son succès. Le Québécois n'échappe jamais à l'emprise qu'exerce sa langue sur son identité. Le joul, c'est un peu le langage des révoltés. Un vocabulaire de base rempli d'expressions grotesques multifonctionnelles, un débit précipité, le joul semble délivrer un message urgent, une question de vie ou de mort, comme si chaque mot et chaque phrase se devaient d'être crachés avant d'être pensés. C'est le langage des émotions. Même lorsque les personnages principaux démontrent des apparences bourgeoises, ou du moins des tendances correspondant à cette culture sérieuse décrite précédemment, certains éléments les empêchent d'échapper totalement à la culture populaire. La langue trahit inévitablement leur origine. Dans les films de Morin, quelques personnages et autres intervenants de rangs sociaux différents emploient un langage plus raffiné : les banlieusards de *On se paye la gomme* (1984) et *Tristesse modèle réduit*, le « motivateur » André Moreau dans *Les sculpturistes*, le comédien Gérard Vermette dans *Il a gagné ses épaulettes*, le docteur de *Mauvais mal*, l'avocat de Savoie dans *Requiem...*, le journaliste et les bureaucrates de *Windigo*. La qualité de langage démontrée par ces gens se rapproche davantage d'un français « correct » que celui de leurs comparses prolétaires. Toutefois, la nature intrinsèque de leur québécutude ressurgit lors des moments de tension, lorsque les masques tombent et que leur vrai visage est exposé. Dans *Requiem...*, l'échange entre Beaudoin, le journaliste couvrant l'évasion de Savoie, et Maître Di Palma, l'avocat du criminel, illustre de façon exemplaire l'artifice qu'est le français « correct » pour ces personnages qui doivent maintenir leurs images publiques :

« **BEAUDOIN:** [À Di Palma] C'est à propos de Savoie.

DI PALMA: Une autre fois veux-tu!

B: En tout cas, quand t'auras deux minutes j'aimerais avoir tes commentaires sur son évasion.

D: Pas sérieux! [Il s'approche de Beaudoin] Ça va faire changement des petites causes de cul à cinq cent piasses!

B: [En mettant un magnétophone devant Di Palma] Vos impressions, Maître? [...]

B: Mais si vous saviez où il se cache?

D: [Prenant un air sérieux] Là c'est différent. En tant que citoyen, mon devoir serait de [il montre son majeur] le dénoncer à la justice. [...]

D: [Sans le magnétophone] Pis à part de ça je vais te dire une affaire, qu'il soit en dedans ou qu'il soit en dehors, ça pas d'importance pour moi. Dans le fond, c'est entre les deux que c'est payant. » (Appendice 4, plan 102)

Ce passage met en valeur la frontière entre le public et le privé. La vocation de Di Palma l'oblige à masquer son tempérament burlesque en public, mais en privé, il se laisse aller. La distinction entre le privé et le public est définie lorsqu'il montre son majeur à Beaudoin tout en répondant de façon respectable à la question posée devant le microphone. Le même phénomène se produit dans *Windigo*. Les diverses entrevues dirigées par le journaliste Jean Fontaine font foi d'un niveau de français qui se distingue du joul commun de la classe ouvrière, représentée par le capitaine du bateau et son mousse, Paquette et Bleu (appendice 5, plans 105 à 115). Le discours des bureaucrates envoyés par Ottawa pour résoudre le conflit autochtone semble hautement officiel lorsque capté par la caméra vidéo (appendice 5, plans 64 à 97), même si les réflexions personnelles de Fontaine utilisent le joul, avec des expressions comme « au plus christ », « viarge », « tabarnac », « twit », etc. Fontaine et les deux bureaucrates fédéraux, Côté et St-Hilaire, s'efforcent de paraître sérieux et respectables, répondant ainsi à leur poste public, mais dans le privé, leurs inhibitions font place aux jurons. La langue québécoise chez Morin transcende les rangs sociaux, elle est le dénominateur commun de toute une nation.

Nous venons de définir le joul comme le dialecte d'un groupe social pauvre et dominé partageant une même culture de type populaire. Le côté dionysiaque des Québécois peut peut-être expliquer le type d'humour qu'ils affectionnent. Incontestablement,

l'humour pullule au Québec. Le Québécois aime rire, rire de ses leaders, de ses personnalités publiques, de ses vedettes, en bref, il se trouve hilarant. Ce n'est pas qu'il ne trouve rien de comique chez ses voisins, les « jokes de newfies » abondent, les Américains, Français et Amérindiens en prennent souvent pour leur rhume, et il se marre de temps à autres des dernières manchettes internationales, mais il est davantage amusé par ce qui lui est familier, par sa propre culture et les gens avec qui il la partage. C'est pourquoi sa langue lui paraît si comique, et par conséquent l'humour chez Morin s'y retrouve spécifiquement confiné. Le niveau de langage de ses personnages nous divertit, il y a quelque chose dans l'utilisation du joual qui fait rire. Dans *Gus...* par exemple, le narrateur présente un segment sonore dans lequel un médecin décrit l'opération d'un soldat à ses apprentis : « Alors le morceau d'obus est identifié à l'aide des rayons X et nous eh... Hé Christ! » (Appendice 1, plans 139 à 143). L'humour est généré par l'interjection « Hé Christ » émise par un homme que l'on considère à prime abord instruit et d'une classe sociale supérieure dont on ne présumerait jamais qu'il puisse utiliser un tel juron. À travers la narration du jeune soldat qui nous confie ses mésaventures, on ne retrouve aucun blasphème, et ce, malgré le fait qu'il parle joual. Le contraste du juron dans le discours sans obscénité du narrateur nous prend par surprise et amuse. Cependant, l'aspect comique du joual ne s'explique pas que par son utilisation par les supposés membres de la culture sérieuse. La majorité des personnages provient des milieux pauvres desquels on n'attend rien de moins qu'un langage brut; et malgré tout, certaines expressions font sourire, comme l'expression pléonastique « Ma vie, c'est pour le restant de mes jours. » Mais l'humour provient surtout de la panoplie de jurons proférés par les personnages. Pourquoi est-ce que ces blasphèmes nous amusent-ils tant? La palme revient probablement à Régis

Savoie, de *Requiem...*, qui parvient à dérober la sympathie du spectateur en partie à cause de l'authenticité de son langage. Sa verve blasphématoire rappelle le côté pittoresque de l'identité québécoise axé sur la culture populaire.

Le carnavalesque

La langue est sans aucun doute la caractéristique la plus évidente de l'identité québécoise, l'indice d'un caractère fortement enraciné dans le carnavalesque. Les distinctions entre culture populaire et sérieuse vont de paire avec la typologie apollinienne/dionysiaque de Nietzsche. Selon ce que nous venons d'établir, l'identité québécoise serait davantage définie par le côté dionysiaque qu'apollinien :

En gros, on peut dire que les peuples apolliniens auraient tendance à être mesurés, prudents, se méfieraient de leurs sentiments, de leurs émotions et pratiqueraient la maîtrise d'eux-mêmes; les dionysiaques seraient tout à l'opposé, extatiques, adonnés aux excès et donnant libre cours à leurs émotions. (Rioux, 1974 : 88)

Même si cette description paraît trop générale pour décrire le tempérament québécois, il faut tout de même admettre que le portrait du Québécois modèle ne correspond pas vraiment à la culture sérieuse. L'image typique de ce bonhomme bedonnant, enrobé d'une camisole trop serrée à l'effigie du club de hockey Les Canadiens, coiffé d'une casquette des Expos avec une « Molson-bateau » à la main et une collection de jurons bien colorés à la bouche, voilà l'identité québécoise caricaturée. L'outrance de cette caractérisation amène à considérer de plus près la physiologie des personnages de Morin comme faisant partie intégrante de leur identité. Les protubérances évidentes du bonhomme québécois sont liées au carnavalesque rabelaisien :

Si on mettait bout à bout toutes les grossièretés, en oubliant le reste, on finirait par dessiner, au tableau noir, un corps caractérisé par une excroissance prodi-

gieuse du nez, une ouverture abyssale de la bouche et un gonflement énorme de l'étage corporel inférieur. (Belleau, 1990 : 35)

On retrouve une quantité considérable de grotesqueries rabelaisiennes dans le cinéma de Morin : l'homme qui « pisse » plus haut qu'un camion dans *Il a gagné ses épaulettes* et celui qui affiche un sourire béant avec ses dentiers tout exposés dans *Ma vie, c'est pour le restant de mes jours*, les culturistes de *Les sculpturistes* et de *Ma richesse a causé mes privations*, les nains de *Toi, t'es-tu lucky?*, les poilus de *Mauvais mal*, l'abdomen hypnotisant de Savoie dans *Requiem...* (appendice 4, plans 312 à 318), etc. Le Québécois se reconnaît le portrait dans ces caricatures grossières. C'est qu'à la source, ces effigies bouffonnes atteignent la cible et mettent en évidence sa marginalité. Comment une nation entière peut-elle être marginale? La marginalité s'installe en rapport avec les cultures dominantes des environs. En comparaison avec les trois garde-fous de la « culture sérieuse » que sont le Canada-anglais, les États-Unis et la France, l'identification se fait difficilement. L'unicité du peuple québécois naît de cette marginalité commune, une marginalité qui s'exprime d'abord *contre les autres*, ces *Autres*³ non-Québécois qui assiègent le Québec culturel. Leurs influences sont ressenties de façon constante – et de plus en plus – mais la révolte continue. C'est en fait ce « bon bonhomme » loufoque décrit plus haut qui est à l'origine de cette rébellion. Morin se fait un honneur d'en dévoiler ses différentes facettes. Ses premiers films sont de véritables amas de portraits insolites, une collection d'excentriques et de marginaux qui rêvent de gloire et de reconnaissance publique. Ils appartiennent tous à la même famille du point de vue énonciatif dans les films de Morin : leurs vies s'emmêlent et se croisent, le roi de la marche salue les exploits du roi du rire qu'est Gérard Vermette, du haut de son « poteau-thon » dans *Il a gagné ses*

³ Suivant l'exemple de Weinmann, nous utiliserons une lettre majuscule aux mots « autre » et « même » pour désigner une instance des concepts de l'altérité et de l'identité.

épaulettes, un bref interlude à l'Hôtel Palais Bleu nous permet d'observer les prouesses urinaires d'un homme qui peut « pisser » par-dessus un camion. À proximité on distingue le début d'une bagarre d'ivrognes où un homme bedonnant menace son comparse en croquant dans un verre de bière comme si c'était une pomme mûre. Nous suivons le roi de l'aiguillage, qui préfère la compagnie de sa jument plutôt que celle d'une femme, dans un « bar à gogo » où un homme se donne généreusement en spectacle au son d'une musique rythmée. Le numéro suivant met en scène une jeune danseuse « exotique » qui exécute une danse sensuelle tout en titillant son public.⁴ Un jeune homme répond à l'invitation, mais ses avances se transforment rapidement en agression. Cependant, quelque chose dans l'exécution de cette violence nous laisse perplexe : devant des dizaines de clients souriants, la strip-teaseuse démontre un certain plaisir à gifler mollement l'homme, qui se voit propulsé avec force sur les tables de l'endroit. Que se passe-t-il dans cette taverne misérable? Le « party » continue, les clients dansent, flirtent, rient, boivent de la O'Keefe et de la '50, s'aspergent de bière en se crachant dessus et font les fous avec leur dentier; leurs impulsions les mènent vers une débauche certaine, une orgie sexuelle dirigée vers la danseuse anglaise Debbie, sous les yeux ahuris d'une des participantes/témoins, Brigitte. Quelques secondes plus tard, sur la galerie du bar, le jeune agresseur discute ardemment de son avenir avec Brigitte. Il s'appelle Mario, il est « *remboursseur-cascadeur* » de métier. La scène précédente n'était qu'un prétexte pour s'exécuter, il rêve de gloire et de vedettariat. Si Pierre Lalonde et Johnny Farrago, des Québécois comme lui, peuvent chanter, Mario peut faire du *cascadage*, il veut se le prouver. Mais Brigitte ne l'entend pas comme ça. Ce qui apparaissait comme les événements quasi-normaux d'un bar miteux

⁴ Le personnage de Debbie prouve que l'exotisme pour les Québécois est d'une simplicité des plus banales: son teint basané n'a d'équivalent que l'anglais qu'elle parle.

n'étaient en fait qu'une simulation, un jeu de rôle. Cette scène est amplifiée au maximum dans *Ma vie, c'est pour le restant de mes jours*, qui se concentre sur le dévergondage de l'endroit. Nous rencontrons alors des personnages colorés sans inhibition se payant un bon moment à boire et à danser. Le tout possède une certaine touche de surréalisme, attribuable surtout aux lacunes contextuelles de la séquence. Leurs excès ne nous sont jamais expliqués; nous sommes précipités au beau milieu d'un spectacle insolite auquel on a peine à croire. Lorsque la supercherie est dévoilée et que le « réel » redevient normal, notre ébahissement s'estompe quelque peu. Nous sommes ramenés à la réalité par le nouveau spectacle d'une rupture entre deux individus. Les excentricités de Mario laissent place à la normalité de sa situation émotive. La marginalité des personnages de *Il a gagné ses épaulettes*, et par extension de *Ma vie, c'est pour le restant de mes jours*, est révélée comme étant homogène, presque normale. En fait, Morin s'accommode des excentricités de ses sujets uniquement dans le but de montrer à quel point ils sont comme tout le monde.

L'harmonie thématique de l'œuvre de Morin s'explique par ce type de personnage/personnalité qui l'envahit, littéralement d'un film à l'autre. Le degré de marginalité de ces personnages varie largement, allant de la marginalité volontaire – les individus peuplant le monde de *Il a gagné ses épaulettes* décrit précédemment – aux excentriques qui n'ont pas eu le choix – le soldat de *Gus...* et son homosexualité, le pauvre voleur, les lycanthropes de *Mauvais mal*, et plusieurs autres. Attribut du réel ou pure invention, les traits uniques qui affectent ces personnages les distinguent de la culture sérieuse. Que ce soit par choix ou non, tous refusent de se conformer à la norme : le roi du rire Gérard

Vermette, qui semble vivre pour l'admiration de son public, se voit comme un être à part. D'autres rêvent de se démarquer, comme Mario le cascadeur. Il désire être différent, refuse la normalité du groupe, même s'il a besoin de ce groupe pour valider son succès d'exclusion. Pour André Guilbault, c'est tout le contraire. Un culturiste de carrière qui décide de retourner à la compétition à l'âge de quarante ans, sa passion et ses répercussions très apparentes sur son physique le contraignent à combattre l'aliénation des gens *normaux*. Déjà il défendait les stigmates attachés à son sport dans *Les sculpturistes*, les jugements de caractère négatif qui considèrent cette pratique comme de l'exhibitionnisme et du narcissisme pur et dur. Le culturiste ne boit pas, ne fume pas, et donc est un peu à côté de la société. Sa marginalisation est volontaire puisqu'il a choisi de vivre du culturisme.

Le cinéma de Morin présente surtout des dissidents involontaires, victimes d'une marginalisation qui leur est imposée par leur condition de vie, leur apparence, leur être, oserons-nous dire leur nationalité? Le narrateur de *Gus est encore dans l'armée* est incapable de contrôler son attirance envers un autre soldat, même s'il sait très bien que ses comportements pourraient être considérés comme « suspects » (appendice 1, plans 101 à 104). Il s'efforce de combattre cette affection taboue car il ne veut pas paraître différent, mais en vain. Ce n'est qu'en quittant le groupe qu'il se réalise. Un autre personnage marginalisé malgré lui se trouve dans *Le voleur vit en enfer*. L'homme à la caméra responsable de la bande voit son monde s'écrouler devant ses yeux lorsqu'il déménage dans un quartier défavorisé. Ses amis l'ignorent et il éprouve énormément de difficulté à s'adapter à son nouvel environnement. Il se sent seul. La solitude frappe encore dans *Toi, t'es-tu*

lucky? : Pierre refuse de suivre les traces burlesques de son père lutteur-nain et rêve d'être « normal ». Sa petite taille, un calvaire imposé par ses propres dispositions génétiques, le pousse vers une solitude malsaine. La fiction de *Mauvais mal* met en évidence les troubles sociaux d'une région en crise économique. L'épidémie de loups-garous crée en quelque sorte un nouveau groupe marginal. Une différence génétique est encore à la base de *Tristesse modèle réduit* qui présente les perceptions du monde de Jeannot, un jeune homme trisomique en quête d'une indépendance déniée par ses parents. La marginalisation des personnages de *La réception* est en fait un châtiment qui les afflige depuis leur sortie de prison. Bien qu'ils aient payé leur dette envers la société, celle-ci ne cessera jamais de les condamner. Ils ne veulent que recommencer à vivre comme tout le monde, mais leur réinsertion sociale, comme le prouve la paranoïa de leur propre petite société, est très difficile. Même chose pour le grand criminel Régis Savoie, ce beau sans-cœur qui agit selon ce qu'y est attendu de lui. Il veut changer, cesser ses jeux de guerre, mais finalement ses vieilles habitudes et la perception que les autres ont de lui causeront sa perte. La marginalisation est triple dans *Windigo* : d'un côté le peuple amérindien qui demande ce qui lui revient de droit, de l'autre les agents gouvernementaux qui agissent selon leurs propres motivations, et enfin Jean Fontaine, l'homme-média qui perçoit et juge de la situation. C'est l'incompréhension entre chaque groupe qui les marginalise. *Yes Sir! Madame...* représente probablement l'exemple le plus flagrant de marginalisation dans la personne d'Earl Tremblay, Canadien bilingue qui s'aliène à lui-même. Enfin, si les junkies de *Quiconque meurt, meurt à douleur* ont, à première vue, choisi leur mode de vie, ils ont perdu leur capacité de choisir il y a longtemps à cause de leur dépendance à la drogue.

Jusqu'à présent, nous avons tenté de caractériser la québécoisité telle qu'on la retrouve chez Morin en considérant la culture populaire comme modèle principal. Si ses personnages répondent fidèlement à ce modèle, leur caractérisation ne s'arrête pas là. Les bouffonneries et autres excentricités décrites précédemment ne sont peut-être qu'une mascarade qui recèle une réalité beaucoup plus sombre et douloureuse :

Pitié et rire, il semble bien que ce soit là deux éléments importants du caractère québécois et qui expliquent la qualité de son humour. S'il possède « le cœur le plus humain de tous les cœurs humains » et s'il est porté à la pitié devant les malheurs et les peines des autres, il se rend vite compte que l'être le plus pitoyable c'est lui; devant ce pays à bâtir, devant cette nature hostile et sauvage, devant ceux qui viennent et qui prennent presque tout le pouvoir, [...] devant ceux qui accaparent presque tout l'argent, son sort lui apparaît bien précaire et digne de pitié. Mais il faut vivre quand même et l'apitoiement sur soi-même ne mène nulle part et menace de briser la volonté de ceux qui ont décidé de durer, de continuer, malgré les obstacles. (Rioux, 1974 : 62)

Les apparences – tempérament, physionomie, langage, humour – nous signalent un être jovial et sympathique, un bon vivant sans soucis, nous devons donc passer outre celles-ci afin d'examiner les vulnérabilités inavouées de leur identité.

- II -

En effet, dans l'histoire des mentalités des Français d'Amérique, le passé le plus lointain enlace le présent le plus proche. Les gestes de la découverte vibrent encore dans les comportements et les attitudes des Québécois d'aujourd'hui.
- Weinmann, 1987 : 13

Les origines

Si la culture ne définit qu'en partie la nature des personnages de Morin, il faut voir du côté de leurs origines pour plus de précisions. Phénomène garant des excentricités de ces derniers, leurs origines occupent une place importante dans le procédé narratif en tant que générateur du complexe identitaire qui les accable. Il s'agit maintenant de découvrir à quel point leur histoire et leur environnement affectent/influencent réellement

leur identité. D'emblée, un terrible tourment génétique afflige la grande majorité des personnages de Morin : ils sont Québécois! En effet, ils partagent à divers degrés une origine analogue, leur familiarité émane du milieu d'où ils proviennent et de leur mode de vie : des campagnards sans ambition, des ouvriers travaillant pour des « *peanuts* », des banlieusards malheureux, des citadins miséreux. Pourquoi tant de malheurs? Comme nous l'avons suggéré auparavant, le Québécois se définit souvent comme appartenant à un peuple dominé, et ce n'est pas d'hier qu'il cultive les circonstances historiques de son asservissement :

Dans les maisons québécoises on retrouvait, jusqu'à récemment, un amalgame étonnant de chromos qui symbolisait leur situation. Dans la plus belle pièce de la maison trônaient le pape, le roi d'Angleterre et le Premier ministre du Canada. Les Québécois étaient bien domestiqués et acceptaient le sort qui leur avait été fait depuis la Conquête. (Rioux, 1974 : 43)

Subordonnés au pouvoir de la Couronne française d'abord, puis aux conquérants anglais, sans oublier l'emprise qu'exerce le clergé entre-temps, le Québécois s'est conditionné à accepter sa situation. Comme on peut le constater, quelques siècles de domestication peuvent avoir des conséquences désastreuses sur une identité culturelle. Cet assujettissement, en plus d'influencer le langage comme nous l'avons vu plus tôt, impose un certain mode de vie qui nuit à l'évolution de cette identité, à son accomplissement. Maintenu de façon quasi subliminale dans un statu quo, le dominé québécois se considère chanceux, son sort lui paraît bien moins pire que celui d'autres nations en guerre avec leur oppresseur. D'ailleurs, ses oppresseurs ne se comportent pas vraiment en tyrans, ils voient au bon fonctionnement de leur relation mutuellement profitable... tant que les rênes leurs restent en main. Pourquoi les Québécois sont-ils demeurés si dociles face à leur oppresseur? Une question intéressante qui mérite notre attention, car c'est en y répondant, comme l'a fait Heinz Weinmann dans *Du Canada au Québec : généalogie d'une histoire*,

que nous parviendrons à tracer les grandes lignes de l'identité de ce peuple, et par la même occasion à brosser un portrait précis des personnages de Morin.

D'emblée, ces personnages et le peuple qu'ils personnifient souffrent de la domination économique qui leur est imposée par ceux qui disposent du pouvoir. Ils vivent dans une pauvreté qui les dérobe de leur rêve de confort et de bonheur ultime. Ce motif revient régulièrement chez Morin. Les thèmes de la pauvreté et de la dépendance économique, qui représentent de sérieux obstacles à l'évolution des protagonistes vers leur idéal, se justifient encore par l'histoire de son peuple : « Dès le XVII^e siècle, l'indépendance politique du Canada, comme celle aujourd'hui du Québec, est contrecarée par la dépendance économique. » (Weinmann, 1987 : 16) Emprisonné dans cette mentalité de survivance saisonnière depuis ses débuts, dépendant des autres (anglais) dans le domaine des finances et de la politique, le Canadien-français ne se croit pas responsable de son destin économique, et encore moins de l'avenir de son pays. Travailleur agricole jusqu'à tout récemment, il vit de la générosité de sa terre, ou encore il s'accommode des tâches les plus triviales en échange d'un salaire régulier et n'en demande jamais plus. Il survit au mieux. Il pourra combler l'appétit des nombreuses bouches qui se multiplient autour de sa table seulement s'il parvient à apprivoiser le sol, ou s'il se fait employer et réussit à conserver son salaire, s'il parvient à s'adapter à l'environnement de ses supérieurs, s'il évite toute confrontation quant à sa position de subordonné, s'il se satisfait de sa solde sans se plaindre, si... Mais pour beaucoup, c'est la pauvreté dans toute sa simplicité. Même après l'émergence d'une bourgeoisie et d'une classe moyenne supérieure chez les Québécois contemporains, la mentalité ouvrière do-

mine encore une bonne partie de la population, surtout dans les milieux ruraux. Morin aborde le sujet dans son court-métrage *Mauvais mal*. Un mélange de réalité et de fiction, ce film documente la mystérieuse condition de quelques jeunes hommes vivant dans le petit village de Montcerf dans la Haute-Gatineau, comme nous l'explique le (faux?) docteur Henri Duclos, directeur du centre de recherches de l'hôpital Notre-Dame-des-Plaines :

« Les premiers symptômes qui apparaissent dans les cas de porphyrie sont : l'intolérance à la lumière, le sur développement du système pileux, et une hausse du taux d'acidité gastrique. Au fur et à mesure que la maladie progresse, les patients traversent des phases d'agitation et d'agressivité alternant avec des phases de léthargie qui vont jusqu'au coma léger. Comme il appert que c'est une maladie virale et très rare, le traitement est encore au stade de la recherche. Généralement nous avons affaire à des cas isolés même si récemment deux cas similaires nous ont été signalés dans un petit village de la Haute-Gatineau, il serait prématuré de parler d'épidémie. » (0m08 à 1m00)

Épidémie ou non, la population du village s'inquiète. Sur des images de jeunes gens isolés dans une tempête hivernale, on entend le sermon du curé de la paroisse qui dénonce cette inquiétude face à la jeunesse en tourment, « tourments face à l'amour, tourments face à la société, tourments face à leurs responsabilités » (1m52). Les témoignages semblent indiquer la cause potentielle de cette crise qui a déjà conduit deux adolescents à égorger un mouton, un chien et même à mordre un homme :

« Mes grands-parents m'ont parlé déjà qui voyaient ça, des loups-garous. Moi je crois à ça aujourd'hui parce que les temps sont durs pis les enfants, je crois qu'ils peuvent virer loups-garous, comme on dit. Nous autres même on a de la misère à vivre faque imagines-toi les enfants qui poussent. Si ça change pas tsé, la plupart des gens s'en aille au lieu de rester dans place. Ils s'en vont dans l'Ontario, il y a de l'ouvrage. Ici au Québec, CIP ferme leur porte, pis les manufactures il y en a pas ben ben, tsé les manufactures de bois, quand ils ont leur quota c'est fini tsé. Moé je vois pas grand chose, juste de la misère. » (7m05 à 7m46)

Selon cette résidente de Montcerf, le syndrome de lycanthropie qui affecte la jeunesse de cette communauté est attribuable à leurs conditions de vie misérables. Un autre spécialiste affirme que la région a vu six adolescents se suicider en seulement deux mois, un

taux exorbitant pour une population d'environ douze mille habitants. Existe-t-il d'autre recours pour ces jeunes, emprisonnés dans cette communauté sans espoir? Les deux cas de porphyrie sont attribués à des jeunes gens normaux sans emploi. Le troisième cas possible, un copain des deux autres, est porté disparu depuis la dernière pleine lune. Parti à sa recherche, le cinéaste participe à un *party* avec des jeunes du coin. Leur propension à l'alcool nous apparaît rapidement comme le meilleur moyen à leur disposition pour oublier les problèmes journaliers. Lorsque le cinéaste (Morin) demande à l'un d'eux quels sont les divertissements disponibles dans le village, le jeune homme répond sèchement : « Il y a rien. » (18m45) Pas de travail, pas de distraction, pas d'avenir, ceux qui s'entêtent à demeurer dans la région attendent qu'une manufacture de bois décide de s'installer chez eux pour quelques années. À son départ, la crise reviendra, on s'y attend, c'est générationnel, leurs ancêtres leur racontaient les mêmes histoires, des contes prescrivant la prudence que personne n'a pris au sérieux. La lycanthropie comme symptôme des pauvres et miséreux, il faut y voir, car comme métaphore, c'est fort : un mal cyclique suivant la pleine lune et les fluctuations économiques, qui se transmet non pas par une morsure mais bien par des conditions de vie, par la pauvreté et l'apathie de ses victimes!

Mauvais mal s'apparente à la majorité des films de Morin dans sa représentation de personnages aux origines modestes. La pauvreté du personnage de *Gus est encore dans l'armée* n'est jamais vraiment mise en évidence, mais plutôt suggérée par la voix off du soldat. C'est en effet par l'entremise de notre narrateur que les grandes lignes thématiques du texte sont révélées. Dès le début, le narrateur laisse transparaître une profonde

nostalgie pour ses origines mêlée à un pessimisme flagrant quant à sa propre personne.

Même sa diction s'avère morose :

Dans ce temps-là, avant de rentrer dans l'armée, je passais mes journées devant la TV. J'avais à peu près 17 ans, j'avais pas de travail, j'avais pas d'instruction, pis évidemment, j'avais pas d'argent. Ok, ma mère avait une TV mais moi j'avais rien. (Appendice 1, plans 52 à 69)

Son passé ainsi dévoilé indique ses origines modestes, il nous rappelle qu'il est « né pour un p'tit pain ». Constatations plutôt que plaintes, son témoignage laisse entrevoir un jeune homme sans travail, instruction ni argent. Il démontre un désir de changer sa condition en s'enrôlant dans les Forces armées canadiennes, un choix qu'il nous dépeint comme sa seule alternative. Mais son futur dans l'armée n'est jamais décrit avec optimisme. La nostalgie de ses propos laisse transparaître des pensées suicidaires : « La vie m'intéressait toujours à ce moment-là, surtout que l'armée dans laquelle j'étais était pas en guerre, j'avais pas eu le temps de penser – eh, ou *la chance* de penser – à la mort. » (Appendice 1, plans 71 à 74) Ce défaitisme évident nous force à considérer l'origine de ce personnage sous un autre angle. La pauvreté du soldat ne s'exprime pas seulement qu'en termes monétaires, c'est l'ensemble de sa personnalité qui est présenté comme déficient : il n'a rien à offrir à personne. Il dénigre ses propres capacités et habiletés. L'armée est présentée comme son unique porte de sortie puisqu'il n'apporte rien d'autre que ses yeux bien alignés et la courbature appropriée de ses pieds. Son sort est imposé par nul autre que lui-même, par ses origines qui lui prescrivent sa piètre opinion et qui l'obligent à abandonner ses ambitions.

Le thème de la pauvreté est brutalement transposé dans *Le voleur vit en enfer* : le nouveau mode de vie du personnage principal amplifie la désolation de son environne-

ment en nous permettant de percevoir ce milieu à travers sa propre expérience. Dès les premières images (appendice 2, plan 4), on nous présente le voisinage où vit maintenant Jean-Marc. Ses origines modestes sont instantanément mises en évidence par l'apparence délabrée de l'édifice à trois murs, la rue désolée où les déchets abondent, et le tout est amplifié lorsqu'on nous montre pour la première fois les conditions de vie des voisins de Jean-Marc, que ce soit l'état de leur balcon, leurs vêtements séchant sur la corde à linge, leurs vieilles voitures, ou encore les voisins eux-mêmes, comme l'homme qui se berce torse nu sur le trottoir (plan 32) ou les jeunes gens qui flânent dans la ruelle (plans 38-39). Leur vie semble apathique, le temps de leur existence s'écoule sans conséquence. Le dialogue témoigne de la pauvreté de ce quartier mais c'est bien à l'aide des bandes visuelle et sonore sans voix off que Morin nous convainc de la mauvaise influence qu'exerce ce milieu sur Jean-Marc. L'exemple le plus flagrant de cette influence survient lors des nombreuses séquences où la voix off se tait (voir appendice 2, plans 12-19, 79-92, 101-127, 135-143) : le spectateur est alors laissé à lui-même, on fait l'expérience sensorielle de la situation que vit le personnage principal, on partage l'une des causes majeures de sa psychose. Des conditions semblables se retrouvent dans la fiction improvisée *Quelques instants avant le Nouvel An*, où l'isolement des deux personnages les contraint à se tenir mutuellement compagnie pendant qu'ailleurs on célèbre le nouvel an entre parents et amis. On aperçoit d'ailleurs dans les premiers plans la rue éclairée de lumières multicolores, les voitures garées les unes derrière les autres, des lueurs de fête qui rayonnent des fenêtres dans le voisinage; on imagine les réceptions familiales endiablées pendant que Longtin (Yvon Leduc) marche seul dans la rue enneigée. Cette simple image convie avec force la désolation qu'est son existence. Le milieu où se déroule *Ma vie*,

c'est pour le restant de mes jours et *Il a gagné ses épaulettes* influence aussi notre perception de la situation des gens/personnages. L'insalubrité et l'atmosphère générale du bar, ainsi que le comportement délabré de ces gens façonnent nos impressions du milieu où ils vivent. La grossièreté de leur conduite trahit leurs origines modestes. Cette paire de documentaires célèbre d'une certaine façon la culture avec un « c » minuscule, le prolétariat sans raffinement. Cet aspect de la thématique continue dans *Ma richesse a causé mes privations*, où l'opulence promise par le titre correspond au physique superlatif du sujet plutôt qu'à son statut social, puisque ce film nous offre le portrait d'un homme qui fait face à un désastre financier. Il prépare son plan d'attaque depuis sa maison aux murs en contreplaqué. Son mode de vie, comme il le dit lui-même, a « augmenté de *bracket* » (2m05), mais son être, l'expression de son langage, les gens qui l'entourent, tout nous porte à considérer son milieu comme celui du petit peuple. À l'image de tout ce « p'tit monde », les origines modestes de Régis Savoie contribuent à son malheur : les propos de sa mère révèlent qu'il s'adonnait au crime dès son jeune âge (appendice 4, plan 140) et son ami Tonio rapporte plus tard que même enfant il rêvait de devenir un gangster notoire (plans 342-343). Régis est l'un des seuls personnages de Morin à surmonter la pauvreté qui l'afflige, mais il n'y parvient qu'en devenant un criminel, comme s'il n'avait jamais eu d'autres choix.

Dans *Quiconque meurt, meurt à douleur*, un peu comme dans *Requiem...*, le milieu de la drogue prend encore l'avant-scène lorsqu'une descente de police dans une piquerie tourne mal. Les histoires de Bécik, Peaches, Gipee, Rachel, Mado, Coolman et du Pique se ressemblent toutes; elles représentent une collection de variations sur les mêmes

thèmes : un passé difficile, une situation familiale impossible et une série de malchances tragiques. Pendant ce siège, Yellow, le cocaïnomanie intellectuel du groupe, se donne comme mission de faire comprendre à Sylvain, le caméraman, la tragédie de ces excentriques toxicomanes. Il l'oblige à braquer la caméra sur ses comparses. Lentement, sporadiquement, ils se livrent tous à la caméra, ils expliquent l'origine de leur dépendance comme ils la comprennent. La confession de Coolman fait allusion aux conditions difficiles de ce milieu :

« La seule manière que j'ai eue pour faire de l'argent c'était de faire des vols, pis une piaule, temps en temps un dépanneur. De l'argent vite fait c'est vite flippé aussi hein... Un moment donné t'es habitué d'en avoir de la dope... Le seul qui m'a donné une chance moi dans ma vie c'est Bécik ostie, il m'a pris pour *runner* pour lui. Ça été comme un tournant dans ma vie ça tsé, j'avais plus besoin de rien faire d'illégal pour me crinquer, je la payais plus ma dope en faisant ça... » (Appendice 7, plans 94-95)

Son passé miséreux fait surface dans ses propos, la raison de ses malheurs y est discrètement suggérée. D'un sujet à l'autre, on découvre des fragments d'un passé douloureux. L'amour fait figure de bourreau sadique chez Rachel, qui affirme qu'elle consomme parce qu'elle n'a pas de « belle pitoune qui l'aime » (appendice 7, plan 99). L'histoire de Bécik dévoile les incohérences d'un passé rempli de violence et de solitude (appendice 7, plan 111). On réalise grâce à l'insistance de Yellow que l'enfance de Mado en fut une d'abus et de prostitution (appendice 7, plans 170-171), et, aux antipodes de cette dernière se trouvent les complexes de Yellow, le metteur en scène improvisé qui apparaît bien différent du reste du groupe. Instruit, cultivé, raffiné même, il fait contraste dans ce décor de laissés pour compte. En effet, avec son « trip de l'ONF » et sa complaisance envers la caméra, il est étonnant – ou non – que Yellow hésite tant à expliquer les raisons de sa déchéance. Il se porte volontaire pour dévoiler la terrible nature de leur affliction mais re-

fuse de considérer sa situation dans le processus. C'est Rachel qui, pour protéger Mado, le force à confronter ses démons :

« Tes parents! Parlons-en de tes parents! Grosse cabane à Outremont, chacun un char, une belle pelouse, ils ont tout tes parents! Il y a rien qu'une affaire qu'ils ont jamais eue, c'est des enfants! Dis-le au monsieur [en pointant la caméra] que c'est vrai ce que je dis! Dis-y que c'est vrai! Dis-le à la TV! » (Appendice 7, plans 170-171)

La dépendance de Yellow se présente comme une tragédie familiale parmi tant d'autres. Dans *Quiconque meurt...*, un constat est lancé : peu importe leurs origines, ces pauvres diables tentent tous de combler un vide par leur dépendance. Comme le dit si bien Peaches lorsque interrogé par Sylvain quant aux origines de sa dépendance : « Une chose je peux dire là c'est certainement pas parce que j'étais heureuse » (appendice 7, plans 100 à 103). Le cinéma de Morin se sent concerné par la pauvreté de ses personnages, par leur isolement et leur morosité.

Par ailleurs, les inquiétudes exprimées dans ces bandes ne sont pas restreintes aux conditions économiques des personnages, Morin n'aborde pas ce sujet dans *Le mystérieux Paul*, *Toi, t'es-tu lucky?*, *Tristesse modèle réduit* ou dans *La réception*. Malgré cela, l'origine de ces personnages demeure importante dans le contexte narratif puisqu'elle représente un obstacle qui les pousse à remettre leur identité en question. La pauvreté des milieux observés dans les films traités plus tôt ne représentait que l'instance la plus évidente de l'incidence néfaste d'une origine trouble. Lorsqu'on prête une attention particulière aux crises qui intéressent Morin, on remarque qu'invariablement ces troubles sont liés aux origines des personnages. L'événement traumatique dans *Le mystérieux Paul* a lieu lorsque Paul, un avaleur de couteau de profession, se voit imposé une retraite anticipée pour des raisons médicales. Son obstination à exécuter son numéro, ne serait-ce que

pour la lentille de Morin, n'a rien à voir avec un gain financier. Il s'agit plutôt d'une certaine satisfaction personnelle qu'il désire retrouver, revivre encore et encore. C'est son métier qui détermine son identité, ce métier qu'il a pratiqué pendant si longtemps : l'empêcher de « performer » c'est aussi l'empêcher d'être. Donc, ses origines de phénomène de foire et de *performer* le définissent totalement. Les malheurs de Pierre dans *Toi, t'es-tu lucky?* sont aussi provoqués par ses origines, ou plus précisément par ses géniteurs. Il perçoit très négativement cette connexion, il refuse intensément de partager ou de perpétuer l'identité supportée par sa famille. Honteux de ce qu'il est, il rêve de changer son existence, même s'il doit renier ses origines. Le conflit émanant de *Tristesse modèle réduit* se poursuit dans la même veine. Le confort douillet de la banlieue montréalaise ne satisfait plus Jeannot. Tous les efforts que ses parents ont fait pour protéger leur petit garçon sont anéantis par les désirs d'indépendance de ce dernier. Dans *La réception*, la trame narrative redéfinit l'origine des personnages pour s'intéresser aux conséquences de leur incarcération. Ces ex-détenus montrent à quel point leur emprisonnement, qui prend la place de leur origine, a transformé leur existence. De ce fait, ils n'ont pas qu'un point de vue négatif de ce milieu, mais bien une perception ambiguë, parfois même nostalgique. Certains d'entre eux évoquent un sentiment de gratitude envers cette expérience qui leur a fait découvrir et comprendre bien des choses (appendice 3, plans 52). Comme nous venons de le démontrer, l'origine des personnes/personnages agit activement au niveau narratif des films de Morin. D'un récit à l'autre, les protagonistes s'engagent vers une redéfinition de leur origine et tentent de transformer leur existence de quelque façon que ce soit.

Rêve, transition & apathie

Les personnages de Morin expriment souvent à voix haute leur mécontentement quant à leur existence. Leurs discours ne sont ni plus ni moins que des lamentations interminables sur les raisons de leur désespoir qui témoignent de leur intention de transformer leur vie pour le meilleur. L'insatisfaction est générale dans l'œuvre de Morin, personne n'apprécie sa vie comme elle est, tout le monde rêve d'un changement drastique qui viendrait bouleverser leur existence. Certains rêvent d'argent ou de célébrité, d'autres d'amour et d'appartenance, plusieurs de liberté et d'indépendance. Ils expriment tous un désir unilatéral de changement, de transition, de révolution même, en réponse aux injustices qui les tourmentent. Mais comme nous le rappelle Weinmann, la signification algonquienne du mot « *Québec* » est « passage difficile, détroit », et « ce sont justement les passages, les transitions qui restent difficiles, problématiques au Québec. » (1987 : 14) Le cinéma de Morin se concentre sur ces transitions difficiles, ou plus précisément sur *l'énonciation de cette volonté de changer*. Le changement au Québec, ça fait peur. On y songe beaucoup, on se l'imagine dans toute sa complexité, on en discute, on y croit même, mais on le provoque rarement. Depuis toujours les changements viennent de l'extérieur, des maîtres colonisateurs, des voisins du sud, de Mère Nature ou du Bon Dieu. Le Québécois, subordonné depuis trop longtemps à un Autre, quel qu'il soit, a appris à attendre patiemment que quelqu'un d'autre décide de son sort. Il se réfugie donc dans l'imaginaire pour rêver de changements qu'il ne peut engendrer lui-même. Préférant le rêve à l'action, le Québécois végète dans son existence apathique. Conscient qu'il pourrait améliorer sa situation, il concoctera le plan de sa rédemption sans pouvoir l'exécuter dans la réalité. Cette apathie s'est développée avec le temps, de génération en

génération, en réaction au climat rigoureux et à son rôle mineur dans l'échelle sociale. Les nouveaux arrivants durent apprivoiser les saisons de la Nouvelle-France tranquillement, le climat impitoyable de l'hiver québécois faisant de nombreuses victimes. Pour citer Rioux, « On résiste à l'hiver soit par la fuite – oiseaux et animaux migrateurs –, soit par la mort – plusieurs espèces d'insectes s'y résignent –, soit enfin par l'hibernation, la passivité et la vie au ralenti. » (Rioux, 1974 : 83) Les Québécois sont devenus maîtres dans l'art de l'hibernation. Les pionniers n'avaient d'autre choix que de travailler la terre pendant les rares mois d'été, en espérant que la récolte suffirait jusqu'à la prochaine saison chaude. L'hiver arrivé, la famille se retirait à la chaleur du foyer pour attendre la fin de ce calvaire glacial, de longs mois routiniers à ne faire rien de plus que le strict nécessaire pour survivre. Les caprices du Bonhomme Hiver ont profondément marqué ce peuple depuis son enracinement sur les terres du nouveau-monde, son adaptation aux climats rigoureux semble l'avoir poussé dans un état d'engourdissement perpétuel. Qui plus est, les Québécois ont adopté ce mode de subsistance depuis des générations : attendre que le problème disparaisse comme l'ours attend l'arrivée du printemps, durer, vaincre par l'attente tous les maux qui les affligent.

Le peuple québécois vit ainsi depuis plus de quatre cent ans, au gré des saisons, dans une résistance paisible qui définit son salut. Le climat n'explique pas à lui seul cet état de torpeur. Les nations autochtone et anglaise qui partagent ces mêmes conditions ne souffrent pas de cette apathie, pourquoi? La réponse se trouve en partie dans le système qui les gouverne. L'emprise qu'exerça le clergé sur la population canadienne-française jusqu'à la Révolution tranquille ne fit que consolider l'effet anesthésiant du climat. Les

vertus prônées par celui-ci – « renoncement à soi-même, retrait du monde, ascétisme monacal, esprit de sacrifice, mortification » (Weinmann, 1987, 351) – avec comme récompense la promesse de la vie éternelle dans l’au-delà résultèrent en un désinvestissement total des affaires séculières. Souffrir en abondance dans ce monde pour atteindre le Paradis, renoncer au monde économique et politique qui s’offre à lui pour assurer son salut et abandonner tout espoir de bien-être corporel, de prospérité et de réussite dans la promesse d’un monde meilleur. Ce royaume post-mortem est beaucoup plus séduisant que la réalité parce qu’il est facile d’accès et le résultat est certain tandis que le sort de son état terrestre se détermine par ses actions, non pas par sa résignation et sa passivité. Le saint patron des Québécois, saint Jean-Baptiste, représente bien cette résignation pacifique du monde terrestre en faveur du royaume céleste. C’est le côté solitaire, mélancolique, pénitent et martyr du Baptiseur qui accroche le peuple québécois. Leur modèle identificatoire prêche l’inaction, l’attente, pas étonnant que les transitions au Québec se fassent si lentement, à reculons même, d’où cet oxymore qu’est « Révolution tranquille ». Au Québec, le changement s’instaure quasiment de lui-même, de l’extérieur, rarement provoqué de l’intérieur. Le peuple québécois attend toujours ce grand événement qui transformera son existence définitivement, il en rêve comme il rêvait autrefois du paradis promis par l’Église. Mais en ces temps séculiers d’autres fantasmes plus terrestres et pratiques sont venus remplacer le paradis : gagner le gros lot est probablement le plus commun, Loto-Québec ayant remplacé le bon Dieu comme dispensateur de bonnes grâces :

Les Québécois sont des joueurs invétérés qui espèrent toujours comme Cartier gagner le « gros lot ». Goût du jeu qui s’est renforcé au contact des Sauvages, eux-aussi (Cartier le note dans ses relations), joueurs passionnés. Les loteries fédérales et provinciales, loteries olympiques ou mini-loto, bingos des sous-sols d’églises ou du stade olympique de Montréal, tous les moyens sont bons aux yeux de ces Jacques Cartier modernes pour trouver instantanément leur trésor. Mieux vaut le rêve d’une richesse incertaine mais quasi illimitée que la certitude du gain quotidien sûr.

Toute une fantasmagorie canadienne préfère suivre cette « voie royale » du rêve plutôt que d'emprunter les chemins cahoteux de la réalité. Jusqu'au « rêve d'Empire », jusqu'au « rêve de nation » qui se ressourcent dans cette fantasmagorie où l'utopie l'emporte sur les possibilités de réalisation. (Weinmann, 1987 : 96)

Rêver plutôt qu'agir, voici ce qui caractérise les protagonistes des films de Morin. En effet, le sentiment général qui émane de la trame narrative présente les bribes d'une existence apathique, avec des personnages sacrés d'un problème de sédentarité et d'inaction. Ils rêvent de transformer leur existence mais n'y parviennent pas; ou s'ils réussissent c'est avec énormément de difficulté et ils en sortent profondément changés. Chaque bande se concentre d'ailleurs sur cette transformation qui se produit à l'écran, sous nos yeux, et parfois même à cause de la caméra. Leurs lamentations, motivées ou non, forment souvent la majeure partie du récit, comme dans la partie « documentée » de *Ma vie, c'est pour le restant de mes jours*, dans les portraits tels que *Ma richesse a causé mes privations*, *Le mystérieux Paul*, *Le voleur vit en enfer* et surtout *Toi, t'es-tu lucky?*. Lorsque son père lui demande ce qu'il ferait s'il gagnait un million de dollars, Pierre lui répond : « Je me payerais des cours d'anglais, pis je m'en irais à une autre place. » (7m40) Il veut partir, voir le monde, mais c'est impossible, il est lié économiquement à ses origines, à sa famille, son seul espoir est de gagner le « gros lot ». Il rêve, fabule, sa réalité l'ennuie. Convaincu que sa petite taille l'empêche de se trouver un emploi, ses rêves lui paraissent irréalisables. Il pourrait devenir lutteur comme son père, qui l'encourage et lui promet même de parler à ses contacts, il pourrait enfin voyager, voir le monde... Mais non, ce n'est pas pour lui, c'est trop ridicule. Il rêve d'une autre existence, mais désespère à l'idée de faire quoi que ce soit pour y parvenir : « Il y a des journées t'es plus en désespoir que d'autres journées. Il y a des journées que t'as vraiment le goût de régler tes problèmes, mettre fin à tes problèmes » (19m50), dit-il. Lentement, il se replie sur lui-même.

Il rêve d'amour mais reste figé devant sa dulcinée : « Ce qui me bloque à lui parler à Guylaine, à lui dire que je l'aime, c'est que j'ai peur que notre union aille jusqu'au mariage pis qu'on ait des enfants qui soient comme moi, tsé. Parce que je voudrais pas que mes enfants aient les mêmes problèmes que j'ai eus. » (23m50) Pierre voit sa vie comme un énorme calvaire et peu importe les choix qu'il fait, trop de risques menacent son bonheur. Par conséquent, il choisit l'immobilité, le statu quo. Certains récits évitent de mettre l'emphase sur la stagnation qui afflige les personnages en leur procurant une échappatoire narrative. *Mauvais mal* offre à ses participants la mise en scène inventive du faux documentaire, ce qui leur permet de *jouer* une fantaisie horrifique qui symbolise le drame de leur condition réelle. Ce genre de diversion est remarquable aussi dans les longs-métrages comme *Tristesse modèle réduit*, *La réception*, *Requiem...*, *Windigo* et *Quiconque meurt...* Dans *Requiem...* par exemple, il peut sembler difficile de distinguer des traces d'apathie dans le comportement des personnages puisque cette intrigue policière évoque le dynamisme typique des genres qui l'inspirent. Ces personnages sont actifs, mais leurs actions sont redondantes, il n'y a pas d'évolution. Régis Savoie, bien qu'exaspéré par la vie criminelle, ne parviendra jamais à atteindre son idéal costaricain. Il refuse de passer le reste de sa vie derrière les barreaux, et qu'il soit le seul responsable de son évasion (selon Beaudoin, appendice 4, plan 105) ou non (selon Mathieu, plans 34-35), il décide tout de même de prendre un *break* (plans 162 à 168) du monde carcéral. Par l'entremise des divers témoignages qui sont livrés, nous pouvons discerner une certaine lassitude chez Savoie, un profond regret pour cette vie de crime. Il exprime à plusieurs de ses proches cet écœurement qui l'afflige, et ce n'est pas seulement causé par son incarcération, comme peut nous le laisser croire son « faut que je sorte d'ici je suis écœuré ! » (plan 29) soupiré

à Matthieu lors de son évasion. La vie trépidante de fugitif ne l'intéresse plus, il rêve de normalité et de quiétude. Les premières traces de cette lassitude font surface lors de ses courtes rencontres avec Beaudoin et Di Palma. Même s'il ne l'exprime jamais clairement, nous ressentons ses frustrations et son désir de quitter le monde criminel lorsqu'il informe Beaudoin qu'il pourra compléter l'histoire de sa vie lui-même (plans 112 à 115), ou encore quand Di Palma lui demande s'il le représente toujours et il répond : « T'as ben beau, pour ce qui reste à défendre! » (plans 125 à 138). Les deux hommes comprennent que Savoie veut s'en sortir, d'une manière ou d'une autre. Son écœurement devient de plus en plus évident lorsqu'il rencontre sa mère. Confronté par celle-ci, il craque et avoue son impuissance en versant quelques larmes (plans 167-168). Mais c'est par l'entremise de Denise et Tonio que les désirs de changement de Savoie sont dévoilés. « Je suis fatigué Denise, j'ai plus le goût de jouer au *tough* » (plan 327) lui répond-il lorsqu'elle le confronte à propos de ses futurs projets. On comprend très vite l'impatience de Denise quand quelqu'un cogne à la porte et que Savoie se doit de prendre toutes les précautions nécessaires afin d'assurer sa survivance, même s'il ne s'agit que d'un voisin curieux (plans 328-329). Savoie rêve de déménager au Costa Rica, où « ils acceptent du monde comme [lui] » (plan 433). Il veut que Denise et sa petite fille le suivent au soleil, vers ce paradis serein où il pourra enfin connaître une existence normale. Ce qu'il désire par-dessus tout, c'est oublier son passé criminel et ses dangers. Savoie propose la même chose à Tonio, son Costa Rica idyllique tant convoité (plan 433), mais la fatalité de son destin le rattrape bien avant qu'il ait la chance de vivre son rêve. En fait, Savoie lui-même ne croit pas à cet endroit mythique ou même à ses chances de s'en sortir, de (re)devenir normal, et c'est pourquoi il sabote ses propres chances de survie en invitant

Maki à « jouer aux cow-boys » (plan 472). La tragédie de ce personnage se trouve dans l'impossibilité de sa rédemption, malgré son puissant désir de changer son existence. La normalité qui l'attire n'est jamais à sa portée, elle est tenue à l'écart par les gens qui bénéficient de sa misère, Maki, Beaudoin et Di Palma, mais surtout par Savoie lui-même, qui sait très bien qu'une telle transformation est tout à fait irréalisable.

La dépendance

À force de contempler le monde de ces personnages, on se rend compte à quel point leur existence *semble* être hors de leur contrôle. Entre leurs désirs d'un monde meilleur et la réalité, la différence est de taille. Les personnages de Morin sont en effet convaincus que leur réalité leur est imposée par le monde extérieur et qu'ils n'ont aucun contrôle sur leur destinée. Ils croient être la cible d'un malicieux complot qui les empêcherait d'obtenir ce qu'ils veulent, et par conséquent il devient inutile de tenter quoi que ce soit, il vaut mieux vivre dans son imaginaire, dans ses rêves. C'est ainsi que leur apathie se nourrit, par ce sentiment de désespoir qui les hante. Ces rêves compensatoires qui les animent leur permettent un semblant de bonheur à même leur misérable existence. Tous ces obstacles qui agissent contre eux ne sont en fait que des excuses pathétiques qui leur servent à justifier leur apathie. Mais il faut voir plus loin pour comprendre réellement ce qui les contraint dans ce statu quo existentiel. Tout comme la nation qu'ils représentent, les personnages de Morin démontrent un rapport plutôt ambigu quant à leurs origines. Fierté se mélange avec honte dans un combat de tous les instants. Chez Morin, la honte l'emporte le plus souvent, et leur genèse devient l'excuse modèle de leur futur sans espoir. Ils parviennent même à identifier précisément l'origine de leur malheur : 13 sep-

tembre 1759, cette Défaite sur les Plaines d'Abraham qui asservira les Canadiens-français au conquérant anglais pour de bon :

La Défaite est devenue pour le Québécois l'alibi, l'ailleurs, l'autre de son raisonnement, de sa raison d'être. Il a besoin de cette Défaite qui expliquera et justifiera tous ses défauts, incomplétudes, maux nationaux et individuels. Cette Défaite devient le monstre et le miracle monocausal auquel ont recours les idéologues et sociologues et littérateurs québécois de tout acabit : ma défaite, même deux cents ans après, est toujours la source lointaine, qui cause l'inégalité des statuts entre Anglais et Français, la place peu enviable du Québec dans la Confédération canadienne, l'état critique de la langue des élèves québécois d'aujourd'hui, les taux de chômage plus élevés au Québec que dans les autres provinces canadiennes, ... que sais-je encore? (Weinmann, 1987 : 280)

Cette Défaite ne représente en fait que l'excuse la plus flagrante dans le raisonnement de la nation québécoise, l'ultime justification de sa condition. En complément, il développe une panoplie d'excuses de toutes sortes avec le temps, des excuses qui lui permettent de s'apitoyer sur son sort sans pour autant faire face à la réalité. Ces excuses l'absolvent en fait de toute responsabilité. D'ailleurs, cette vision eschatologique de la réalité dicte qu'il n'y a pas d'espoir, qu'il doit se résigner à supporter sa vie misérable sans broncher et que sa rédemption n'est atteignable que dans l'imaginaire, dans le rêve, bref, dans un autre monde. L'emprise majeure de la religion catholique sur le peuple québécois offrait l'alternative « assurée » du paradis dans l'au-delà. Ses souffrances terrestres étaient mêmes vues comme nécessaires pour s'assurer une place aux côtés du Bon Dieu. La fin justifiait donc tous leurs tourments. La vague séculière qui balaya le Québec de la Révolution tranquille s'employa à brouiller les cartes, le Québécois ne pouvait plus miser entièrement sur le Ciel paradisiaque pour justifier son existence, il se devait de trouver d'autres excuses pour justifier son apathie. C'est ainsi que le concept de la nation devint si important pour lui : après avoir perdu le royaume des cieux, il désire retrouver son royaume terrestre. Un rêve qui se veut une fois de plus conditionnel : le peuple québécois

ne pourra enfin s'affirmer qu'une fois libéré de l'emprise de son oppresseur, le Canadien-anglais :

C'est un fait que les Québécois ne se sont jamais complètement défaits de l'esprit de dépendance qui régissait jadis les rapports des Canadiens (français) avec la France et l'Angleterre. Ottawa devient la capitale tutélaire – comme Paris, Londres et Rome jadis – d'où providentiellement afflue l'aide, l'approvisionnement matériel-maternel. (Weinmann, 1987 : 355)

Cet esprit de dépendance se déploie de deux façons : en plus de se montrer dépendant du pouvoir en vogue, le Québécois est subordonné par les excuses que cette relation lui procure. En sélectionnant comme nouvel idéal la Terre Québec, il se trouve un autre prétexte pour expliquer tous ses malheurs. Sa plus récente échappatoire, on ne s'en surprendra pas, n'est en fait que la nouvelle version d'une vieille menace qu'il blâme depuis longtemps : l'Autre.

- III -

Nous ne nous connaissons pas, nous qui cherchons la connaissance ; nous nous ignorons nous-mêmes (...). C'est que, fatalement, nous nous demeurons étrangers à nous-mêmes, nous ne nous comprenons pas, il faut que nous nous confondions avec d'autres, nous sommes éternellement condamnés à subir cette loi : « Chacun est le plus étranger à soi-même ». À l'égard de nous-mêmes, nous ne sommes pas de ceux « qui ont la connaissance ».

- Friedrich Nietzsche, *Généalogie de la morale*
(Weinmann, 1987 : 9)

L'Autre : alibi par excellence

L'altérité s'oppose au concept d'identité – ce qui est autre ne peut pas être même – bien que leur relation soit plus complexe qu'en apparence : l'Autre participe à la genèse identificatoire du Même en lui offrant un modèle de comparaison, un référent contre qui il *doit* se différencier. À travers son histoire, le Québécois n'a eu d'autres choix que de se définir *en opposition* à d'autres identités déjà bien précises. Au Québec, l'Autre est partout. Il faut le repousser, s'en éloigner à tout prix afin de survivre. Cette mentalité ne date pas d'hier. Depuis les débuts de la colonie, les Québécois se doivent de tenir compte des

autres, parce que « coloniaux, conquis, colonisés, dominés, minoritaires, ils n'ont jamais tenu le bon bout du bâton. » (Rioux 1974 : 14) Rioux n'a peut-être jamais réalisé la pertinence de cette conclusion « tautologique ». En effet, l'histoire nous apprend que le « bon bout du bâton » ne les a jamais vraiment intéressés :

Les Québécois ne se défendent pas contre un ennemi particulier, mais contre l'Ennemi. Il n'a pas de visage, c'est ce qui le rend si inquiétant : tout ce continent, ces innombrables tribus sauvages, ces forêts impénétrables. Réflexe de minoritaire donc qui n'arrive pas sur cette terre en conquérant. En 1627, ils sont cent sept. Mais le nombre n'explique pas nécessairement tout. C'est l'attitude, la mentalité de départ avec laquelle on aborde le Nouveau Monde qui compte. Cortez avec sa poignée d'hommes a soumis un empire entier... » (Weinmann, 1987 : 126)

Ainsi, ce serait la mentalité des nouveaux colons qui serait à l'origine de cette crainte incontrôlable de l'inconnu. Des découvreurs intimidés par leur découverte, ça commence bien! Contrairement à Cortez, Cartier et Champlain n'ont jamais eu l'intention de conquérir les autochtones du nouveau continent, il n'a jamais été prouvé nécessaire d'en faire autant, ces derniers leur apparaissant plutôt paisibles et inoffensifs. Ils firent face à un peuple singulièrement distinct et devant l'exotisme de cet Autre, les différences fascinent, c'est l'émerveillement général. Il devient intéressant de juxtaposer cette première rencontre avec la découverte du Mexique par Cortez, car bien que les deux événements apparaissent semblables, leur résultat diffère dramatiquement : métissage d'un côté, génocide de l'autre. Pourquoi? Les Espagnols font face à une civilisation d'une sophistication comparable à la leur tandis que Cartier, pour sa part, se retrouve devant une société sauvage encore à l'ère du néolithique (Weinmann, 1987, note 32 : 62). Après la période d'émerveillement initiale, les affinités entre les cultures espagnole et aztèque se transforment rapidement en menace d'assimilation, une menace qui déclenche un mécanisme d'autodéfense qui requiert la réaffirmation de leurs différences. Plus la menace s'avère sérieuse, c'est-à-dire plus ils se ressemblent, plus le désir de se distinguer se fait sentir.

Dans le cas de la *conquista* de Cortez, la réaction fut des plus brutales et visa ni plus ni moins l'anéantissement total de cette menace. Par contraste, la réaction des colonisateurs français fut tout autre, l'affirmation de leur identité ne fut jamais mise en péril par ses aborigènes agnostiques perçus comme nettement « inférieurs » à la culture européenne. Il fallait les assimiler au catholicisme, mais dans le but de *les* sauver, de leur montrer le bon chemin. La juxtaposition de ces deux exemples permet de constater le rôle de l'Autre comme *définisseur* identitaire. Cependant, plus cet Autre s'apparente au Même, plus le besoin de s'en différencier se fait violent. La première rencontre des nouveaux arrivants français avec l'Autre amérindien en fut une des plus banales au point de vue identitaire, leurs différences étaient incontestables.

Les autochtones furent les premiers en fonction de qui le Québécois apprit à se définir. Mais rapidement, une distinction apparaît entre les Français métropolitains et leurs sujets coloniaux de la Nouvelle-France :

[L'année] 1660 marque en gros l'avènement de la première génération d'autochtones français nés sur le sol canadien. Comment en effet les identifier? Ils ne sont plus des Français, pas des sauvages non plus. Ils sont l'un et l'autre, tout en n'étant ni l'un ni l'autre. On le voit, ces Canadiens, comme les Français vont les appeler dorénavant, n'ont pas d'identité propre. Ils ne se définissent pas par une opération de discrimination/opposition simple. On se définit toujours contre quelqu'un, contre quelque chose : *omnis determinatio est negatio*. (Weinmann, 1987 : 199-200)

Les Français ont d'autant plus raison de vouloir se distinguer des *Canadiens* car contrairement au déroulement normal de toute colonisation, l'assimilation dans la colonie semble se faire à rebours, soit du civilisé vers le sauvage. C'est le Canadien qui, par nécessité, adopte le mode de vie des autochtones afin de survivre sur le territoire. Ce constant métissage en vient à le distinguer de ses géniteurs français. Pris entre deux identités bien établies, le Canadien est contraint d'élaborer les fondations d'une nouvelle identité inspi-

rée de ses différences avec les collectivités contre lesquelles il se compare. Le Canadien devient unique, il se définit par sa religion (catholique), sa langue (française), son territoire (Canada) et surtout par ce qu'il n'est pas : il n'est pas complètement Français, ni Amérindien, ni Anglais, ni Américain. La conquête de 1760 l'oblige momentanément à reconsidérer cette nouvelle identité. Après le Français c'est l'Anglais qui devient son antagoniste. Ce changement ne s'explique pas que par sa nouvelle position coloniale – car après tout, la France lui offrait le même traitement – mais surtout parce qu'il se retrouve avec de nouveaux voisins anglais avec qui il ne partage que le territoire, leur langue (anglais) et leur religion (protestante) différant de la sienne. De plus, le contact avec ces derniers est fréquent, beaucoup plus d'ailleurs qu'avec les Français métropolitains car les Britanniques, contrairement à la France, tentent vraiment de coloniser le pays, ils l'habitent et le gouvernent. Encerclé par cet Autre maintenant omniprésent, le Canadien-français se réfugie parmi les siens, il s'isole de ces êtres bizarres qu'il ne comprend pas tout à fait et minimise le plus que possible les contacts avec eux.⁵ Depuis lors il blâme l'Autre anglais pour sa position défavorable dans la Confédération canadienne, sur le marché du travail, dans l'économie. L'Anglais devient l'ennemi, la raison de tous ses problèmes. Tout cela sans réaliser sa propre *perméabilité* à l'Autre et l'importance de ces diverses altérités dans la fabrication éventuelle de la nouvelle identité québécoise :

Français d'Amérique, il s'est imprégné des us et coutumes sauvages, il s'est métissé et a laissé métisser ses coutumes, voire sa langue, de modes d'être, sauva-

⁵ Une autre raison expliquant la fragilité de l'identité « québécoise » peut être la façon dont ils ont été traités dans l'histoire. Les « conquêtes » et autres tentatives d'assimilation de la part du conquérant n'ont jamais été violentes. Les libertés permises agirent probablement contre la création d'une identité solide et marquée, son rapport avec l'Autre fut constant mais bien peu menaçant, ce qui permit aux deux identités de s'emmêler, de se métisser librement. On peut supposer qu'une tentative d'assimilation agressive aurait en fait contribué à une réaction globale contre les forces tyranniques, surtout que la couronne britannique redoutait qu'une tentative d'assimilation sévère pousse les Canadiens-français à s'associer avec les révolutionnaires américains. Nous pouvons donc conclure que le laisser-aller des Britanniques facilita le métissage de ses sujets français et anglais, une perspective intéressante dans le contexte de cette étude.

ges d'abord, anglais ensuite. Vu cet héritage assimilateur, il est remarquable que le Québécois, finalement, après un long processus de doute et de remise en question, ait trouvé « son » identité. (Weinmann, 1987 : 200)

Par conséquent, il n'est pas étonnant de constater l'importance de l'Autre dans le cinéma de Morin dans lequel il tient régulièrement la vedette. L'intérêt marqué de ce dernier pour les marginaux et autres excentriques, tel qu'abordé en début de chapitre, nous donnait un aperçu de son goût pour l'étrange, l'inusité et la différence. Le thème de l'Autre poursuit dans la même veine mais à un degré de gravité différent. Les Pierre de *Toi, t'es-tu lucky?*, Jeannot de *Tristesse modèle réduit* et les toxicomanes de *Quiconque meurt, meurt à douleur* demeurent intrinsèquement familiers dans le contexte national de ces films, contrairement aux personnages de *A Postcard from Victoria*, *Preliminary Notes for a Western* et *La femme étrangère*. Précisons que c'est au niveau national que l'Autre devient inquiétant, quand sa langue, sa religion et sa culture diffèrent du Même. Ce phénomène est à la base de *On se paye la gomme*. Les touristes québécois sont émerveillés par les us et coutumes mexicaines sans jamais les dénigrer, même s'ils ne se reconnaissent pas vraiment à travers eux. Ce sont des Autres inoffensifs, les quatre vacanciers ne se sentent jamais menacés. Ils n'ont rien en commun. Lorsque l'Autre mexicain envahit leur demeure en demandant de l'aide, leur réaction est beaucoup plus suspecte, l'émerveillement se transforme en crainte, l'Autre reprend sa forme inquiétante. Les personnages refusent de se reconnaître dans cet Autre trop différent et envahissant *leur* territoire. C'est donc lorsque l'Autre entre en contact avec eux dans leur environnement qu'il devient véritablement une menace.⁶

⁶ Il nous faut aussi considérer les films qui n'offrent pas de référents québécois dans la filmographie de Morin : *Preliminary Notes for a Western*, *A Postcard from Victoria* et *La femme étrangère*. En effet, ces trois courts métrages présentent des gens n'ayant aucune relation directe avec le Québec. Par contre, les deux derniers offrent certains parallèles qui rappellent la condition québécoise. Dans *A Postcard from Victoria*, une dame d'Angleterre s'installe à Vancouver comme immigrante, les rôles sont renversés. La

L'altérité la plus fréquente dans le cinéma de Morin est sans aucun doute l'Anglais. Généré de circonstances spécifiques à la société canadienne, son traitement est remarquable compte tenu que les quelques personnages canadiens-anglais dispersés parmi les protagonistes québécois servent à réfuter les préjugés et préconceptions qui leurs sont attribués et non pas à les soutenir. Cette xénophobie est inhérente aux Québécois, et Morin a choisi un type de personnage spécifique pour l'illustrer, soit la masse, le petit peuple ignorant, comme Bleu de *Windigo*, les chambreurs de *Quelques instants avant le Nouvel An* ou les campagnards de *Le nèg'*. Bleu exprime son dégoût et sa haine envers les Amérindiens, le tiers souvent négligé de la confédération canadienne :

« BLEU: Ah ouhen? Ben moi en tout cas je les trust pas!

FONTAINE: Pourquoi?

B: Je les trust pas, c'est toute!

F: Oui, vous venez de le dire mais pourquoi?

B: Ben christ, j'ai toujours eu du trouble avec eux-autres! Je veux dire, tu leur vends du bois ils te payent pas, tu comptes sur eux-autres pour une job ils sont partis sur la brosse, ils sont comme des vrais christ de bébés gâtés! Ben regarde, le gouvernement leur bâtit des belles maisons, la première chose que tu sais ils les déchirissent toutes! Nous autres on reste dans le même coin qu'eux autres, pis quand vient le temps des impôts le gouvernement vient nous voir, pis inquiète-toi pas c'est pas pour nous bâtir des maisons sur le bras!

PAQUETTE: T'es jaloux! Dis-le donc!

B: Ben il y a de quoi christ! C'est insultant par bout! » (Appendice 5, plans 106-114)

Bleu justifie ses propos en « bestialisant » le peuple. La xénophobie de ce type peut aller très loin, elle commence par de simples propos haineux semblables à ceux tenus par les chambreurs de *Quelques instants avant le Nouvel An* qui commentent impulsivement les images télévisées à grand coup de jurons xénophobes, la véhémence de leurs propos racistes pouvant sans aucun doute décaper le *politically correct* de n'importe quel spectateur, et se conclut par la tragédie perpétrée par les campagnards de *Le nèg'*. Des échos

femme étrangère apparaît bien différente – une aborigène brésilienne – mais l'intérêt de Morin pour elle est justifié lorsqu'il devient évident qu'elle est prise entre deux tribus et qu'elle souffre de troubles identitaires.

d'envie et de jalousie transparaissent dans les propos racistes des chambreurs et de Bleu, leur animosité semble être alimentée par de terribles injustices commises à leur égard. Une jalousie honteuse camouflée d'un ton accusateur donc, ils blâment autrui pour l'ensemble de leurs problèmes, l'Autre devient le bouc émissaire de leur misérable existence : « L'entente, sinon l'unanimité, se fait toujours *contre* le membre le plus faible d'une société parce qu'on n'aura pas à craindre la vengeance des 'siens'. » (Weinmann, 1987 : 386) Ce postulat se retrouve renversé dans *Quiconque meurt...*, les remontrances des toxicomanes exemplifient la recherche habituelle du bouc émissaire en accusant tous ceux qui ne partagent pas leurs convictions de maintenir l'ordre établi gouverné par la consommation, le capitalisme et l'individualisme. Un cinéma de boucs émissaires qui tente de remettre les pendules à l'heure, ces films témoignent des injustices commises envers les minorités trop souvent discriminées par la masse. Globalement, ce thème suggère aussi que le peuple québécois s'est toujours empressé de trouver le coupable le plus convenable sans se préoccuper des véritables raisons de ses malheurs. Les Français jadis, les Anglais aujourd'hui, le tout assaisonné d'une bonne dose de « maudits Sauvages » lorsque les revendications autochtones font la manchette, le Québécois a toujours eu l'embaras du choix dans sa recherche du bouc émissaire, et lorsqu'il épuise les excuses dirigées vers l'Autre, il n'hésite pas à accuser les siens.

Traître & bouc émissaire

L'histoire du Canada fourmille de transfuges, et ce, depuis que les premiers colons français franchirent les murs de l'Habitation de Champlain pour devenir coureurs des bois. Principales figures du métissage culturel en cours dès les débuts de la colonie, le

coureur des bois adopte volontairement le mode de vie amérindien. Plus tard, il n'hésitera pas à marchander avec les Britanniques qui lui offriront davantage que les marchands français. C'est donc lui, à cheval entre trois cultures, qui minera la solidarité collective encore bourgeonnante des nouveaux Canadiens. Les fortifications de Québec, la véritable frontière départageant « le Gentil du Chrétien, le Français du Kanadien/Canadien, le Civilisé du Sauvage, les institutions françaises des assemblées de sauvages, bref l'Autre du Même » (Weinmann, 1987 : 132), sont corrompues par le va-et-vient constant de ses Mêmes souillés au contact de l'Autre. Leur présence au sein de la colonie nuira au développement d'un corps social et politique cohérent pour l'ensemble de ses membres. Cet antagoniste, tel que décrit par Lionel Groulx (voir Weinmann, 1987 : 179-180), représente une certaine anomalie en tant qu'agent perturbateur national. Certes, plusieurs autres nations ont survécu à des rivalités semblables, des conflits entre compatriotes d'une même nation divisés en deux groupes bien définis par leurs classes sociales, leurs croyances religieuses, etc., mais l'éclatement de ces conflits et leur résolution souvent sanglante contribuent à la redéfinition de leur identité nationale; on pense à la Révolution française ou à la guerre civile américaine. Les forces antagonistes au Canada/Québec n'ont jamais eu ce résultat, ce qui nous incite à nous demander pourquoi. La réponse se trouve peut-être à même la dynamique du groupe que représentent les Canadiens-français/Québécois. Lorsque la Société Saint-Jean-Baptiste voit le jour par exemple, elle se propose d'abord de conserver l'homogénéité de la race canadienne (française) tout en enrayant les conflits intérieurs :

N'oublions pas que les pires ennemis de notre race ne sont pas les Anglais, ni les Écossais, ni les Irlandais, mais nous-mêmes, avec cette ligne de démarcation qui sépare rouges et bleus, conservateurs et libéraux. [Rumilly, 165] Cessons nos luttes fratricides; unissons-nous. (Rumilly, 152, cité in Weinmann, 1987 : 438-9)

Un appel à la solidarité qui se fait entendre souvent mais qui tombe dans les oreilles de sourds. Ces luttes fratricides nous ramènent à cette notion de trahison invoquée précédemment. Le Québécois, en suivant les traces de son ancêtre le Canadien-français, se plait à identifier les « traîtres » parmi les siens. Un autre bouc émissaire commode qui explique son lot de difficultés, le coureur des bois se transforme en traître de tous les jours, une figure ubiquiste rendue banale qui agit contre le bien commun. Il n'est donc pas étonnant que cette dernière se manifeste occasionnellement dans l'œuvre de Morin. L'intrigue de *Requiem pour un beau sans-cœur* est sans doute l'exemple le plus flagrant : lorsque Maki reçoit le coup de fil du délateur qui cause la perte de Savoie, le spectateur en vient à soupçonner ses proches à cause de l'ambivalence de certains témoignages. Qui a trahi Savoie? Morin utilise le même principe dans *La réception* lorsqu'il devient évident que le meurtrier fait parti du groupe d'ex-détenus. Emprisonnés dans ce manoir, les effets néfastes de l'isolement et de la vie en communauté font surface, personne n'ose faire confiance à qui que ce soit, et chacun vit cette situation en s'opposant farouchement aux autres. Chacun considère son prochain comme une menace plausible, même si tous doivent s'entraider pour trouver le meurtrier. Anne exprime très bien ce sentiment d'insécurité :

« Moi j'ai rien fait de mal. Tsé j'ai essayé de vivre sur le bien-être mais le juge a dit "Elle a été au crochet depuis l'âge de quatre ans parce que j'étais sur le service social, faque "paf!" il me sacre un mois en-dedans avec du monde révolté, du monde violent, du monde qui font des vols à main armée, du monde méchant! Pis moi je suis toute petite, je suis pas grosse, je suis sans défense... Ça fait une crainte effrayante! Ici c'est la même chose, tu les vois ils mesurent toutes six pieds, ils arrivent à côté de toi [menaçant]. Non, j'aime autant mieux être toute seule. » (Appendice 3, plan 76)

Sa crainte du traître l'isole complètement, elle refuse obstinément de s'intégrer au groupe, préférant la sécurité de sa solitude (plan 115). Ils en viennent à se soupçonner les

uns après les autres : Réal parce qu'il a l'air d'être assez vieux pour être un policier à la retraite (plans 159 à 163), Diane parce qu'elle est transsexuelle, Mario parce qu'il en veut aux « grandes » (plans 167 à 176), et ainsi de suite. Leur psychologie est transformée en un amas de préjugés et de haines alimentés par la crainte de cet Autre travesti en Même. Leur paranoïa les décimera tous, les forçant à se tourner vainement les uns contre les autres. Voici donc une allégorie intéressante dans le contexte de la recherche du bouc émissaire au Québec où les rivalités générées contre l'Autre divisent d'abord le Même et n'aboutissent jamais vraiment à rien, toujours éclipsées par l'ampleur des dissensions entre les siens. Les forces antagonistes du Même et de l'Autre voient leur évolution fluctuer et culminer à certaines périodes transitoires. Entre-temps, la discorde entre les membres du Même provoque l'assainissement de leur ferveur et lorsque la crise devient inévitable, ce sont les dissidents qui en sortent transformés, jamais la nation dans son ensemble. « Mieux vaut reconnaître les revendications de l'ennemi extérieur que de céder au rival intérieur » (Weinmann, 1987 : 111), une logique absurde qui anéantit tout espoir de changement par le Même. Régi par ce type de système immunitaire compensatoire, le Québécois s'adapte à sa nouvelle situation et s'accommode du changement qui lui est imposé. Plusieurs transitions majeures résultèrent de ces forces antagonistes : la Défaite de 1759, le conflit des Patriotes de 1837, la pendaison de Louis Riel en 1885, la Crise d'octobre 1970, les référendums de 1980 et 1995. Pour chaque point tournant de l'histoire canadienne-française, une longue période de gestation permet aux antagonismes de s'accroître, telle une joute de souque à la corde interminable, chaque parti tirant de leur côté jusqu'à ce que la corde se rompe. Le jeu reprend alors de plus belle jusqu'à ce que la corde éclate de nouveau, et ainsi de suite. Le conflit perpétuel entre ces antagonis-

tes ne s'est jamais vraiment transformé en une véritable crise révolutionnaire parce que les deux parties du Même perdraient ainsi leurs référents identitaires :

Aucune résolution harmonieuse de ces antagonismes n'est possible puisque l'un et l'autre, pour exister, a vitalement besoin de son contraire annihilant. L'un croît pour avaler l'Autre et/ou pour être avalé par l'Autre. Antagonismes qui s'entrelacent dans un *double bind* inextricable, chacun est à la fois lié et annulé par la contrainte-étreinte de l'autre. Ces forces – de là leur énergie spécifique – sont aux sources de deux pays. Elles émanent de deux qui se défont, se « dé-paysent » dans une lutte qui à la fois les constitue et les détruit, les revigore et les saigne à blanc. (Weinmann, 1987 : 179-180)

Toute colonie se voit divisée par ces antagonismes, c'est ce qui la définit, ce parti externe qui gouverne l'intérieur. Au Canada par contre, contrairement aux modèles coloniaux courants, ces forces n'ont cessé de se multiplier jusqu'à ce qu'elles soient absorbées par les forces internes. Ces forces, elles se résument en deux mots : *Canada* et *Québec*, deux visions différentes liées géographiquement et par plus de quatre cent ans d'histoire. C'est pourquoi les conflits perdurent, que les actes révolutionnaires – qu'ils soient armés comme ceux des Patriotes/FLQ ou démocratiques comme les deux référendums – sont instantanément annulés par ceux qui les ont implorés, parce qu'ils sont incapables d'agir contre *une partie d'eux-mêmes*. Cette courte diversion sur le sujet de la trahison et des conflits nationaux nous permet d'introduire le dualisme de la nation canadienne ainsi que la double contrainte qui l'afflige.

Dualité & double bind

De façon générale, plusieurs facettes du duo Canada/Québec illustrent cette dualité. Considérons seulement la duplicité du climat canadien. Champlain fut l'un des premiers à souligner ce contraste singulier du nouveau continent :

Il étoit mal aisé de reconnoître ce pays sans y avoir yverné, car y arrivant en été tout y est fort agreable, à cause des bois, beaux pays et bonne pescherie de

poisson de plusieurs sortes que nous y trouvâmes. Il y a six mois d'yver en ce pays. (S. Champlain, Voyage de Champlain, cité in *Œuvres de Champlain*, Montréal, Éditions du Jour, 1973 : 191, cité in Weinmann, 1987 : 90).

Chaque saison résulte en une transformation méconnaissable des conditions de vie de ses habitants, d'un côté l'été paradisiaque et de l'autre l'hiver cruel et infernal. Dédoublément manichéen surprenant pour quiconque lui faisant face pour la première fois, le climat canadien doit d'abord être apprivoisé. Les habitants ont dû intégrer cette dualité à leur mode de vie, elle est même devenue symptomatique de leur tempérament. Historiquement, l'hiver supporte davantage le côté sauvage de la personnalité québécoise, elle est représentative d'un nomadisme aigu où l'habitant se transforme en coureur des bois pour subsister, tandis que l'été le laisse vivre une vie plus sédentaire où il peut cultiver la terre et élever son bétail. Morin utilise d'ailleurs cette dualité à quelques reprises à des fins symboliques dans ses films, notamment dans *Le voleur vit en enfer* lorsque Jean-Marc doit affronter une tempête hivernale avant son séjour à l'hôpital (appendice 2, plans 148 à 153). L'épilogue de la bande montre des images idylliques du même quartier sous des jours ensoleillés, le tout supporté par les commentaires de Jean-Marc qui informe Pauline de son rétablissement et de sa nouvelle joie de vivre (plans 154 à 166). Comme si cette sévère division entre saisons avait pu façonner l'identité canadienne – peut-on d'ailleurs en douter? – l'histoire s'est sentie obligée de contribuer à cet empilage de dualités en effectuant une scission majeure entre deux époques, soit l'avant et l'après *Défaite*, une scission que perpétuera le roman familial canadien :

Tout *roman familial* s'agencera donc nécessairement en deux phases, en deux temps. Deux phases clivées par une faille, une « catastrophe » sentimentale. Avant : le bonheur, l'idylle, le paradis, l'insouciance du rire enfantin; après : la chute dans la réalité, chute dans le temps, dans la rationalité. (Weinmann, 1987 : 291)

La Défaite de 1759 sur les Plaines d'Abraham représente ce point de démarcation net et précis qui élimine toute confusion. De plus, cet événement historique contribuera à la dualité de l'identité québécoise en lui imposant une nouvelle allégeance politique : il devient sujet de la Couronne britannique. Si les premiers colonisateurs français s'efforcèrent de bien démarquer la frontière entre le Même et l'Autre, nous avons démontré qu'ils ne parvinrent pas à prévenir le métissage des cultures vivant sur le continent nord-américain, ce qui fut capital dans l'évolution de(s) l'identité(s) canadienne(s). Il vaut la peine de s'attarder un bref moment à la notion de « métissage » et à ce qu'elle laisse entendre, soit « le mélange de races différentes » (Legrain : 1397). Certes, le mélange de races fut évident dans le cas des coureurs des bois, ces Français qui adoptaient le mode de vie amérindien, mais on ne considère que trop rarement la relation d'influence entre Anglais et Français. Les tentatives d'assimilation des Britanniques obtinrent des résultats pour le moins ambivalents. Ils accordent aux ressortissants français le droit de conserver leur culture et de pratiquer leur religion, ils initient ainsi les fondations du multiculturalisme canadien. Jamais l'assimilation ne s'est faite en totalité, mais à force d'être contraints à vivre ensemble, l'identité québécoise s'imprégna de certains traits de l'identité canadienne-anglaise. Même le très controversé rapport Durham a su souligner cette inévitabilité en stipulant que « [ces] deux races ainsi séparées se sont trouvées dans une même société et dans des circonstances qui devaient nécessairement produire un choc sur eux » (cité in Weinmann, 1987 : 389). Ce « choc » semble par contre avoir affecté davantage la partie française de la nouvelle équation canadienne.⁷ Malgré leurs constants

⁷ Il nous paraît juste de supposer que l'influence se fait des deux côtés, mais les anglophones semblent avoir été plus résistants à la pénétration des influences de leurs compatriotes francophones, sans doute parce qu'ils représentent la nouvelle majorité. Il existe par contre un parallèle intéressant à faire entre les

efforts d'émancipation identitaire, la Confédération canadienne engendre une certaine confusion qui ne cessera de se compliquer : cette nouvelle fédération accapare dorénavant l'ensemble du territoire qui était jadis celui de la Nouvelle-France, elle absorbe la structure politique de ce qui était jadis la *majorité* française en l'intégrant au nouveau système britannique, elle va même jusqu'à s'approprier son hymne national et l'emblème de la Société Saint-Jean-Baptiste – la feuille d'érable – pour l'apposer sur son drapeau (Weinmann, 1987 : 355). Même leur *nom* est transféré, traduit, adopté par la nouvelle majorité anglophone, qui devient des « Canadiens ». L'Acte de l'Amérique du Nord britannique de 1867 ignore les divisions importantes qui existent déjà au sein de la fédération :

Comme l'a montré admirablement Kaye Holloway, il y a au cœur du Canada une dichotomie, une dualité (bilinguisme, biculturalisme; anglais/français), non reconnue par l'Acte de l'Amérique du Nord britannique qui sanctionne la nouvelle Fédération canadienne de 1867. Si le pacte fédéral a été conclu formellement, de iure, entre les quatre provinces, dans les faits, de facto, il départage deux peuples distincts : l'un, majoritaire, d'origine ethnique diverse, mais adoptant la langue de la puissance coloniale; l'autre, minoritaire, concentré sur un territoire bien délimité, ayant, contrairement à la majorité anglaise, tous les attributs d'une nation ethnique. Cette dualité, cette biethnie – qui remonte à la fondation des deux Canadas après la Conquête (le Haut-Canada, le Bas-Canada) –, non reconnue, ni par l'Acte de l'Amérique du Nord britannique, ni par la nouvelle Constitution de 1982, a toujours créé des tensions entre le Canada français/Québec et le Canada anglais. (Weinmann, 1987 : 355-6)

Comme on peut l'imaginer, la cohabitation de ces deux cultures provoque une véritable hybridation de leur identité, un mélange de plus en plus confus de leurs traits culturels spécifiques qui contribuera à la naissance d'une nouvelle *nationalité*, la nationalité québécoise.⁸ Cette coexistence de composantes antinomiques est capturée vivement dans l'élaboration des personnages de Morin. Le dualisme du narrateur de *Gus...* par exemple apparaît très intime, il semble mener une double vie secrète dans laquelle il obsède à pro-

Canadiens-Anglais et les « anglo-Québécois » qui démontrent une plus grande appropriation des influences françaises.

⁸ Nous entendons « nationalité » comme étant « [l']existence ou volonté d'existence en tant que nation d'un groupe d'hommes unis par une communauté de territoire, de langue, de traditions, d'aspirations [...] ». » (Legrain 1472)

pos de Gus, sans parler de la dichotomie latente des langues française et anglaise. Dans *Mauvais mal*, le dualisme des personnages se matérialise littéralement lorsque ces derniers se transforment en loups-garous. Savoie dans *Requiem...* personnifie tour à tour le bien et le mal, le bien pour son fils, sa mère et Denise, le mal pour Trudel, Di Palma et Beaudoin. La dualité prend un tout autre visage dans *Quiconque meurt...* puisqu'elle devient idéologique. Le groupe assiégé se trouve de l'autre côté de cette ligne imaginaire séparant une sous-culture subversive et le monde « normal » des policiers et de Sylvain, le caméraman. Deux systèmes de pensée s'affrontent, la moralité sociale de la majorité qui condamne ardemment les membres dépendants de cette culture du bien-être instantané :

« COOLMAN: [Au policier] Moi j'ai compris ça, c'est ça la vie, c'est d'en profiter estie tant qu'on peut le plus souvent possible à planche, c'est trop court! Pas de temps à perdre nous autres!

POLICIER: Ouhen, ça vaut la peine de vivre comme toi!

COOLMAN: C'est bien beau avoir une bonne job, une belle petite femme, une belle petite maison, des beaux petits enfants pis crever en pleine nuit parce qu'il y a le feu dans la cabane là, qu'est-ce tu vas faire là, ça vas-tu être le temps de tripper là? » (Appendice 7, plans 60-61)

Le conflit est conceptuel, la hiérarchie de leurs priorités diffère. Les junkies refusent d'adhérer au mode de vie de Sylvain et des policiers, des mœurs axés sur la consommation de biens et produits pour satisfaire leurs besoins et désirs. Ces deux systèmes de surconsommation sont parallèlement destructeurs comme le souligne Yellow (plan 93) : l'un cause des trous dans les bras, l'autre dans la couche d'ozone, dans les forêts, dans les budgets. Les abonnés de la piquerie ne causent pas de problème à personne d'autre qu'à eux-mêmes, disent-ils, leur surconsommation est très personnelle. Ils vivent pour leur *rush*, leur *fixe*, leur *buzz*. Mais après réflexion, Yellow avoue, désespérément : « on est pas mieux que vous autres ostie... » (appendice 7, plan 93). Le conflit de *Quiconque meurt...* naît de la collision entre ces deux mondes totalement opposés qui réfutent sans

cesse la validité de l'autre, comme quoi la coexistence de deux principes diamétralement opposés n'est jamais des plus aisées.

La dualité inhérente à cette nouvelle identité québécoise, telle que nous venons de la déterminer, est à la base du phénomène de double contrainte identifié par Heinz Weinmann. Un concept développé par Gregory Bateson dans les années cinquante, la théorie du *double bind* décrit typiquement une situation dans laquelle un individu se voit soumis à une double injonction contradictoire de telle sorte que l'obéissance à l'une entraîne la transgression de l'autre. Cette théorie a joué un rôle important dans les recherches sur la schizophrénie, le cas classique de la double contrainte est celui de la mère qui manifeste de l'affection pour son enfant, s'approche pour l'embrasser et le repousse en même temps d'un geste brusque et hostile (Marc : 156). Weinmann transpose cette théorie au niveau de la nation dans son traité sur la psyché québécoise. À prime abord, on distingue la relation conflictuelle entre ce que sont devenus le Canada (anglais) et le Québec (français) :

Le Canada et le Québec, dès leur fondation, sont en conflit, sont divisés et, en même temps, inéluctablement liés ensemble quant à leur conception de l'espace, quant à leur façon de l'*habiter*. C'est là leur *double bind* (double lien) au sens premier du mot. Chacun voudrait se *séparer* de l'autre, mais tient et est tenu par les attaches de l'autre. Peut-on séparer, trancher plus de quatre cents ans de relations complexes? (Weinmann, 1987 : 15)

La notion antithétique de « souveraineté-association », dont a accouché le Parti Québécois pour le référendum de 1980 représente bien les sentiments conflictuels d'une nation schizophrène écartelée entre deux allégeances qui s'excluent l'une et l'autre. Le Québécois, bien qu'il refuse d'admettre ses liens « familiaux » avec les Canadiens-anglais, se sent déchiré entre ce qu'il est et ce qu'il veut devenir. Divisé en deux parties distinctes, chacune combattant pour le contrôle du tout, il se retrouve à la merci de sa dualité. Morin

exprime ce *double bind* dans certains de ses films les plus élaborés en affichant ouvertement les contraintes imposées par la coexistence d'attributs, de tempéraments ou de désirs divergents à l'intérieur d'un même individu. C'est le cas de *La femme étrangère*, entre autres, dont l'identité se confond entre les deux tribus qui l'ont jadis reconnue comme l'une des leurs. Déchirée ainsi entre les liens de son passé, incapable de renier ni l'une ni l'autre de ses appartenances, elle est condamnée à exister dans la périphérie de ces identités distinctes sans jamais pouvoir être acceptée pleinement. La paranoïa qui frappe Jean-Marc dans *Le voleur vit en enfer* représente une autre variante de la double contrainte dans laquelle l'individu refuse obstinément d'admettre sa condition et s'imagine donc une réalité alternative qui l'élève au-dessus de sa véritable situation. Jean-Marc se retrouve ainsi tiraillé entre un idéal impossible à atteindre et une réalité qu'il refuse d'embrasser. Sa perception négative des gens qui l'entourent l'inquiète de plus en plus, il craint de devenir comme « eux » : « Je regarde autour ce qui arrive pis je sais qui va m'arriver la même affaire, j'ai jamais eu peur de même de ma vie maudit! » (Appendice 2, plan 59) C'est cette dissociation entre lui et l'Autre qui est à la base de son malheur. Il désire communiquer avec quelqu'un, comme il l'indique lui-même (appendice 2, plan 2), mais il est incapable d'entrer en contact avec les gens de son quartier parce qu'il se croit différent d'eux, il refuse de partager leur monde. À l'aide de sa caméra, il tente d'exorciser la situation dans laquelle il est plongé afin d'identifier la source de son mal. Il ne parvient qu'à s'isoler davantage. Lorsqu'il décide enfin de sortir, il se cache derrière l'objectif de sa caméra, incapable de faire face à son voisin. Les images de ce voisin chanteur et de son bazar ramènent Jean-Marc à la réalité, même si le cœur de la dinde dans le four bat encore... (voir plans 130-134). La caméra-voyeur, outil supposé révéler

la réalité, lui sert à la place un amas de confusion. Pauline le croit fou, mais l'image que nous voyons le prouve : le cœur de la dinde bat vraiment dans le monde filmique de Jean-Marc. Le rêve s'empare ainsi de la réalité, il ne peut même plus faire confiance à sa caméra. Il ne parviendra à s'en sortir qu'en acceptant sa nouvelle situation. Ainsi, il élimine toute contradiction quant à son identité lorsqu'il réconcilie les incompatibilités entre son passé et le présent. Cette réconciliation s'avère des plus hasardeuses pour le Québécois parce qu'il est affligé d'un type de *double bind* que l'on nommera « double contrainte identitaire », un tourment qui annonce en fait une aversion dirigée contre soi. Cette affliction affecte également Pierre dans *Toi, t'es-tu lucky?*. Il souhaite apprendre l'anglais, comme si cela était la seule solution à ses souffrances. Il imagine que sa rédemption n'existe qu'au sein d'une nouvelle identité qui l'accepterait sans préjugé. Il rêve d'être *normal*, l'obsession qu'il a pour sa petite taille et toutes les embûches qu'elle lui cause l'empêche de réaliser que son aliénation dépend de sa propre perception de la normalité. Il veut oublier cette réalité qui le tourmente tout en y étant contraint par sa physiologie. C'est ainsi que l'abjection de soi s'insinue chez l'individu. Lorsque son père lui dit « T'es à mon image, c'est moi qui t'a conçu », il lui répond amèrement « Ayoye! J'aurais dû pas venir au monde » (8m10). Il lui reproche d'avoir permis ce qu'il considère une véritable abomination. « Si tu m'avais aimé, tu m'aurais pas fait! » (9m00), lance-t-il haineusement quelques minutes plus tard à sa mère. Pierre est déchiré entre une réalité injuste et son désir d'une normalité inaccessible, un *double bind* qui le conduit à contempler « mettre fin à ses problèmes » (19m50). Savoie choisit la même alternative dans *Requiem....*. Las de la vie de criminel, il aspire à une existence normale avec la femme qu'il aime. Mais son passé ne lui permettra jamais ce réconfort et pour s'en sortir il signe son

propre arrêt de mort (plan 472). La double contrainte qui afflige le narrateur de *Gus...* se développe d'une façon plus subtile. Les propos de ce dernier signalent discrètement son profond désir de « normalité », une normalité toujours représentée par l'Autre. Cet Autre, dans le contexte de *Gus...*, est évoqué par le groupe de militaires auxquels notre narrateur désire se joindre. Plusieurs facteurs font d'eux l'antithèse du personnage-narrateur, l'homosexualité ne dissimule en fait qu'un prétexte évident.⁹ Contrairement aux dires du raconteur, les soldats sont dépeints comme de véritables exhibitionnistes sans vergogne formant une clique exclusivement anglophone. Bien qu'il nous donne l'impression d'avoir choisi les forces armées quasiment par obligation, il n'hésite pas à avouer qu'il apprécie la présence des autres soldats (appendice 1, plans 84 à 97). L'atmosphère au camp lui donne l'impression de faire partie du groupe. L'armée lui apparaît comme la solution parfaite : une hiérarchie bien définie qui le rend égal aux autres soldats. Il apprécie cette discipline qui l'inclut dans la majorité :

« Le commandant, il savait où il s'en allait, pis tout le monde le suivait pis c'était correct de même. Une demi-heure de gauche-droite par jour, pour un gars qui a jamais eu une cenne, c'est de l'argent ben fait, la semaine était assurée. »
(plans 71-74)

Non seulement sa « semaine est assurée », mais son sentiment d'appartenance est comblé, enfin! L'admiration portée pour son supérieur le fait paraître comme un « suiveux », un mouton douillet bien québécois. Malgré sa volonté de faire partie de cette puissante majorité, notre narrateur avoue parfois son dégoût envers eux (plans 110 à 120), écœuré par leur trop grand sens de communauté qu'il ne peut partager pleinement. Même son at-

⁹ Les préférences sexuelles du narrateur sont plutôt ambiguës, il nous avoue avoir ressenti de la tendresse pour Gus, mais ses propos indiquent que ces sentiments n'étaient que passagers : « C'est plate tsé, dans ma tête à ce moment-là, le fait d'avoir éprouvé quelque chose pour quelqu'un qui était un homme faisait que j'étais homosexuel, pis quand on est homosexuel ben, on peut pas même si on veut on peut pas rester dans l'armée, on peut pas » (appendice 1, plans 144-162). Passagers ou non, il faut comprendre que l'importance de son orientation sexuelle est mise d'avant seulement dans le but de camoufler la vraie raison de ses difficultés d'intégration, soit sa culture francophone.

tirance pour Gus le répugne un tant soi peu qu'elle ne correspond point à ce que les autres attendent de lui. En effet, il considère ce qui lui arrive comme « une vraie maladie » (plans 110 à 120) et souhaite reprendre la place « qu'on [lui] avait dit de prendre » (idem). Son incapacité à demeurer – ou à devenir – « normal » l'empêche de s'épanouir dans le milieu qu'il vénère et l'oblige, finalement, à quitter l'armée. Bien qu'il n'en fasse jamais état, le trait le plus caractéristique et différenciateur entre notre narrateur et le groupe auquel il aspire est sans aucun doute la culture, un écart gigantesque qui ne reçoit pas la moindre mention dans ses jérémiades. En effet, la culture canadienne anglophone n'est que quelques fois abordée, et ce toujours indirectement, soit par la prononciation de la voix off à l'anglaise de certains noms, comme lorsqu'il nous présente Gus (plans 101 à 104) ou Armstrong (plans 84 à 97). Il y a aussi bien sûr les interventions émanant du haut-parleur qui donne des ordres en anglais (appendice 1, plans 75-83, 98-100, 105-108, 129, 138, et 144-162). Le narrateur ne fait jamais état de la coexistence des langues française et anglaise au sein des forces armées, ni de sa propre survie dans un milieu majoritairement – à en juger par les directives provenant du haut-parleur – anglophone. La coexistence de ces deux langues semble être considérée comme naturelle. L'origine francophone de notre narrateur n'est jamais mise en doute, le film permet de conclure subtilement que ce dernier, par l'expression univoque de son désir d'être « normal », d'appartenir enfin à un groupe distinct, envie ses compatriotes anglophones. Ses tourments pourraient-ils être causés par ses origines françaises? La solution se résume-t-elle à un changement de culture, d'un passage du français à l'anglais? Sans jamais adresser directement ces questions, la douce litanie du narrateur sur son pauvre sort pourrait très bien passer comme une dénonciation du travestissement qu'est son existence de Cana-

dien-français. Inconsciemment, il avoue son inadéquation et fait foi de la piètre opinion qu'il a de lui-même. Bref, il alimente une abjection de soi qui est bien ensevelie au cœur de son identité québécoise.

Abjection de soi

Si le Québécois est partagé entre deux personnalités distinctes, le français et l'anglais, on peut aisément déduire qu'il souffre de sérieux conflits intérieurs, ces deux parties si différentes combattant pour l'ultime contrôle du tout. Compte tenu de leur crainte malade de l'Autre et que, tel que nous avons convenu précédemment, le Québécois est constitué *en partie* de cet Autre, que devons-nous conclure?

Inutile d'accuser dorénavant l'Autre, l'ennemi, la réalité méchante (le Fédéral, Trudeau, la Brinks, les compagnies...) qui auraient ruiné, « humilié » tous les beaux projets d'indépendance. Ce qu'on serait heureux sans l'Autre! Si le monde était un livre! Or, les pires ennemis – la psychanalyse nous l'a dit –, ceux qui nous bloquent, qui frustrer nos désirs conscients ou inconscients, sont *en nous*. (Weinmann, 1987 : 304)

Bien simplement, les Québécois n'ont qu'à se méfier d'eux-mêmes. La plus grande menace à leur émancipation provient de l'intérieur, leurs soupçons des traîtres le laissent entendre. Afin d'élaborer le fonctionnement de cette menace invouable, Weinmann utilise le concept de l'*abjection* de Julia Kristeva. Selon cette dernière, « l'abject nous confronte (...) à nos tentatives les plus anciennes de nous démarquer de l'entité *maternelle* avant même d'exister en dehors d'elle grâce à l'autonomie du langage. » (Weinmann, 1987 : 312) L'abjection est donc une « crise narcissique » dans laquelle le sujet tente de se distinguer (de se séparer) d'*une partie de lui-même* en le rendant abject. Cette confrontation entre l'objet de l'abjection et son sujet cache en fait un désir secret de réunification. Selon la théorie de Weinmann, le Canadien-français vit inconsciemment dans un mythe freu-

dien qui suit le modèle du « roman familial ». Traumatisé à plusieurs reprises par l'abandon répété de ses « mères patries » – la France, la couronne britannique et l'Église – le Canadien-français renverse les rôles chaque fois en répudiant et en dégradant ses premiers parents et en idéalisant les nouveaux. Cette travestie dissimule grossièrement son désir d'être réuni de nouveau avec l'entité parentale, ce qui pousse Weinmann à conclure que « la *séparation* pour le sujet de l'abjection, loin d'être l'affirmation d'une indépendance, d'une autonomie fièrement revendiquée, est plutôt l'expression négative, malheureuse, de son appartenance à l'objet aimé » (Weinmann, 1987 : 312). Le Québécois, en désirant se séparer de sa canadienneté, tente de refouler une grande partie de lui-même. Nous avons abordé plus tôt les propensions racistes du peuple québécois par l'entremise des propos émis par certains personnages de Morin, des propos qui nous permirent de convenir que cette xénophobie flagrante toujours dirigée vers l'Autre dissimulait en fait une tentative désespérée d'identifier un bouc émissaire commode. Tout cela sans jamais considérer exactement vers qui l'abjection la plus féroce était vraiment dirigée :

Mais voilà, que, dans l'abjection, le sujet, en coupant, en séparant un pan de lui-même comme il coupe une main, un bras, se comporte en « raciste » envers son propre être. On dit que les Québécois sont racistes. Oui, ils le sont, de la façon la plus radicale. Non tant le sont-ils des autres mais de leur propre (autos) race : francophobes, en fait bien plus, ils ne peuvent pas se sentir eux-mêmes. (Weinmann, 1987 : 314-5)

Tout s'explique alors : la honte de ses origines, son profond désir de changement, son apathie, son complexe d'infériorité, sa quête du bouc émissaire, sa peur des traîtres, son racisme dévié vers l'Autre, le Québécois tente désespérément de dissimuler cette haine subversive en imaginant d'autres raisons pour justifier ses faiblesses. L'abjection de soi entre en conflit avec la ferveur dont le peuple fait preuve pour « protéger sa race ». Il existe un contraste fort intéressant entre la quête identitaire contemporaine du Québécois

et ses efforts constants à volontairement *ignorer* ses origines canadiennes, comme s'il refusait d'admettre sa « canadienneté ». Toujours un sujet contentieux, l'identité québécoise est continuellement redéfinie, repensée, réévaluée. Mais la question se pose : qu'est-ce qu'un Québécois?

Malaise identitaire

Voici donc la véritable « question du Québec », une question bien vague qui témoigne de la crise identitaire dont est affligé le peuple Québécois. Comme le constate Rioux, cette question « a constamment constitué un des axes principaux de ses préoccupations. » (Rioux 1974 : 5) Nous avons tenté de répondre à cette question au cours de ce chapitre et il est vite devenu évident que l'identité québécoise, comme l'identité des personnages de Morin, reste engouffrée dans ses propres confusions et incertitudes.

À supposer qu'on appelle Québécois les habitants du Québec – ce qui ne semble pas une proposition particulièrement révolutionnaire – on ne sait pas grand-chose d'eux si ce n'est qu'on a du mal à les nommer et qu'eux-mêmes ne s'y retrouvent pas toujours. (Rioux 1974 : 13).

Compte tenu de la confusion exhortée par leur histoire, il n'est pas étonnant qu'ils en soient eux-mêmes tant mélangés. Un véritable pot-pourri de traits et de caractéristiques spécifiques aux nationalités lui ayant laissé de fortes impressions, l'identité québécoise se résume à des racines françaises bien refoulées soupçonnées d'une fascination marquée pour le mode de vie autochtone, le tout enrobé d'une bonne dose de colonialisme britannique, sans oublier l'influence plus récente de ses voisins américains. La prépondérance de tous ces Autres dans son histoire offre au Québécois une diversification de référents qui encouragent son désir mimétique, cette propension pour deux groupes à se rapprocher à cause de leur différence, comme l'a expliqué René Girard (Weinmann, 1987 : 61).

L'ambivalence des rivalités envers ces groupes engendre une certaine attraction dirigée vers ces Autres, et compte tenu de sa piètre estime de soi, il n'est pas étonnant de constater l'entêtement du Québécois à vouloir émuler les qualités les plus désirables de ses rivaux. En effet, habitué de constater les succès du groupe dominant anglais dans le milieu du travail et le domaine des finances, relégué lui-même aux tâches les plus crasses, le Québécois de la révolution tranquille s'enivre d'une concupiscence longtemps refoulée par le clergé. Ils tentent alors de s'appropriier les attributs de l'Autre en l'adoptant comme modèles à imiter. Les exemples abondent chez Morin : Pierre dans *Toi, t'es-tu lucky?*, le narrateur de *Gus...*, Jeannot de *Tristesse modèle réduit*, Régis dans *Requiem...*. Il s'agit en fait d'une « dépossession de soi » qui dérive de la relation entre les dominés et dominants :

Il semble que les sentiments que le dominé éprouve pour le dominant sont fondamentalement ambivalents : d'une part, il réclame un pouvoir et une place qu'il croit qu'on a usurpés sur lui, il se montre agressif envers le dominant et le combat, d'autre part, le dominé n'est pas sans admirer celui qui a réussi, qui a su s'emparer des choses que lui-même a été amené à convoiter et à réclamer. C'est dans cette relation ambivalente avec le dominant que le dominé risque d'aliéner sa propre personnalité et d'entrer dans des processus d'acculturation. (Rioux, 1974 : 93)

Le Québécois embrasserait donc inconsciemment ce dont il craint le plus au monde, soit sa propre assimilation. Une acculturation partielle qui, selon Rioux, serait quasiment incontournable dû à la nature de sa relation avec l'Autre en plus d'être totalement insidieuse, une transformation imperceptible des éléments les plus primordiaux de son être. L'instabilité dont souffre l'identité québécoise s'est développée suivant les nombreuses transitions de son roman familial. Pour chaque transition, d'importants changements s'imposent et son identité en est constamment transformée. Pas étonnant qu'il ne puisse même pas s'y retrouver lui-même! Dans sa courte histoire, les transitions s'enchaînent rapidement : vers la fin du 18^{ème} siècle, dégoûté par la Révolution française, il renie ses

origines et embrasse l'identité du libérateur anglais avec les encouragements du clergé (Weinmann, 1987 : 373). Puis vers la fin des années 1830, suivant une accumulation de frictions et de querelles, le Canadien-français se lasse de l'administration britannique. Les bouleversements qui suivirent le poussent à se trouver un autre substitut maternel et, c'est l'Église cette fois qu'il adoptera. Quelques générations plus tard, la domination de celle-ci ne cadre plus avec les besoins de la vie moderne, et incertain de la place dans le nouveau Canada, le Français de la « Province of Quebec » surgit de la révolution tranquille avec un dédain prononcé pour le clergé qui le pousse vers la sécularisation. Ne sachant plus vers quel Saint se tourner après avoir répudié ses parents imaginaires les uns après les autres, frustrés par toutes ces mauvaises expériences qu'il refoule profondément, le Canadien-français commence à se croire « produit de ses seules œuvres » (Weinmann, 1987 : 456). Le « Manifeste souverainiste » de 1968 illustre bien cette conversion drastique au culte de la Terre Québec : la proclamation « Nous sommes des Québécois » d'ouverture indique une nouvelle tentative de redéfinir son identité, l'affirmation de son unicité et le rejet de tous ce qui est Autre. S'il se reconfortait sous la tutelle d'un Autre glorifié, les frustrations répétées de ses expériences relationnelles le poussent vers l'autosuffisance. Progression vers un sevrage radical et volontaire, le Québécois apprend lentement à se connaître. Pour la première fois, il se sent responsable de sa destinée et confronte enfin ses faiblesses :

Interminablement, avec une insistance qui tient du masochisme, nous faisons et refaisons le tableau de nos insuffisances. [...] Et si jamais nous devions, lamentablement, abandonner cette personnalité qui fait ce que nous sommes, ce n'est pas « les autres » qu'il faudrait en blâmer, mais notre propre impuissance et le découragement qui s'ensuivrait. (Cité d'après *le Manuel de la parole : manifestes québécois recueillis et commentés par Daniel Latouche et Diane Poliquin-Bourassa*, Montréal, Boréal Express, 1979 : 99, cité in Weinmann, 1987 : 456)

En effet, les troubles identitaires du Québécois ne proviennent pas de l'effondrement abrupt et répétitif de son « roman familial » mais plutôt, comme le souligne ce passage du « Manifeste souverainiste », de la constante remise en doute de sa propre identité. Une progression positive pour la détermination d'un peuple complexé, cette prise de conscience représente l'élément déclencheur derrière un ardent désir d'autonomie, ce qui provoquera la création du Parti Québécois en 1968. On doit par contre se demander pourquoi cette révolution majeure avorte lors du référendum de 1980 sur la « souveraineté-association ». Comment se peut-il qu'après avoir revendiqué si ardemment son indépendance un peuple change soudainement d'idée? La réponse à cette question se trouve dans la dualité de son identité : le référendum proposait une scission *partielle* du reste du Canada sans tenir compte des liens inconscients encore présents. On peut même supposer qu'une formulation plus tranchante de la question référendaire faisant directement référence à la « séparation du Québec » aurait provoqué une opposition encore plus vive. C'est que l'idée d'indépendance au Québec est devenue le symbole inconscient du rejet catégorique de la dualité congénitale du Canada français, de ses liens de dépendance affective qu'il n'a jamais osé couper. S'il ne parvient pas à la faire, cette indépendance, ce n'est pas à cause de « l'argent et du vote ethnique » mais bien à cause de son incapacité collective à renoncer à une partie de *lui-même*, une partie qu'il tente désespérément de supprimer des méandres de sa mémoire mais qui refuse de disparaître. Indubitablement, le Québécois est emprisonné par ses « souvenirs-écrans » (Weinmann, 1987 : 271), ces adaptations mythiques de son histoire qui le contraignent à constamment redéfinir son identité.

Récapitulation : Yes Sir! Madame...

L'identité québécoise semble être d'une fragilité déconcertante. Elle est l'expression éphémère d'une collectivité gouvernée par une conscience fracturée par ses réalités antérieures. L'œuvre de Robert Morin illustre cette confusion film après film par l'entremise de personnages qui personnifient une sensibilité typiquement québécoise. Comme nous venons de le constater, à l'origine de cette confusion se trouve la relation entre l'Autre et le Même. Dans l'ensemble des récits du vidéaste-cinéaste, un arc se manifeste quant à la nature de l'Autre, une courbe qui condamne d'abord l'Autre extérieur pour le définir par la suite comme une partie du Même, ou encore le définir *comme* Même, ce qui conduit à l'abjection de soi et fatalement à la crise identitaire. *Yes Sir! Madame...* représente sans doute l'expression la plus achevée de cette thématique. Le personnage d'Earl Tremblay en personnifie à lui seul toutes les composantes : le traître et le bouc émissaire, la dualité et le *double bind*, l'abjection de soi et la crise identitaire. Attardons-nous maintenant sur *Yes Sir! Madame...*, dont le récit est celui d'une énigme, soit la « mystérieuse disparition du député de Côte St-Paul » (appendice 6, plan 1), qui nous est dévoilée lors des premiers plans. Un avis semblable à celui de *Le voleur...* introduit l'intrigue :

« [En bleu] Trois ans après la disparition de M. Tremblay la GRC abandonne les recherches. Selon une directive écrite de la main du député, les films trouvés dans l'appartement sont remis à la Coop Vidéo de Montréal afin qu'elle en assure la diffusion. Le film qui suit est l'œuvre intégrale de M. Tremblay. » (Appendice 7, plan 6)

Le film en question est donc présenté comme « réel », la véritable autobiographie de M. Tremblay. Il se compose de dix-neuf bobines qui retracent la vie compliquée d'un certain Earl Tremblay, de son enfance à sa prétendue « disparition ». Le fils d'un père francophone et d'une mère anglophone, Earl Tremblay vit une double vie. On apprend que sa

mère, une « maniaque » de la caméra, lui légua son appareil à sa mort pour l'aider « à se retrouver » (plans 49 à 58). Elle est d'ailleurs responsable d'une partie de la première bobine (plans 43 à 47), le reste ayant été tourné par Earl Tremblay lui-même. Il avoue ne pas se souvenir du contenu de la dix-huitième bobine (plan 9) et afin de comprendre ce qui s'est passé, il les regarde une après l'autre en enregistrant ces commentaires. Il nous raconte son enfance passée avec son père pêcheur de homards, puis le décès de sa mère et le subséquent désintérêt de son père. Il continue son récit et parle de son déménagement à Montréal, des divers emplois qu'il dû occuper pour survivre avant de se retrouver de façon impromptue député conservateur à Ottawa. Mais c'est dans la façon qu'il raconte son histoire que l'on retrouve les fragments d'une identité en crise : ses origines bilingues sont reflétées dans son discours lorsqu'il traduit au fur et à mesure tout ce qu'il dit en français ou en anglais. Le bilinguisme de la bande est mis de l'avant dès le début sans toutefois faire allusion aux subséquentes complications dont nous serons témoins. La voix off s'engage dans un discours où tous les propos sont instantanément traduits d'une langue à l'autre sans pour autant mettre d'emphase sur l'une d'entre elle. On décèle cette ambivalence dès le premier segment de la narration :

« Hi. Salut. Je suis Earl Tremblay. *I'm Earl Tremblay.* Je suis ici pour parler de moi. *I'm here to talk about myself with the help of this film you're about to see.* Avec l'aide du film que vous allez voir. » (Appendice 7, plan 7)

Le personnage offre une traduction *verbatim* de son discours. Les plans 8 à 12 proposent une transposition moins rigoureuse mais le sens de chaque énoncé demeure intact. L'allocution qui introduit la bobine #1 exhibe la première inconsistance dans la traduction en permettant à l'énoncé français de répondre à l'anglais : « *Shit, I don't know how to get this thing started.* Moi non plus. » (Plans 13 à 24) La voix off continue comme si

de rien n'était jusqu'à la bobine #5, lorsque le personnage commence vraiment à démontrer des signes de dédoublement de personnalité :

« Je surveillais les carrosses la nuit. *Night watchman*. Ça fait que tous les soirs fallait que j'attende que Fern s'en aille pour avoir droit à mon intimité. *Every night after Fern left, the place was mine. I was pretty happy there. For some reason I felt sort of uneasy, like I was being watched.* Ça pas été long en tout cas que la cabane est devenue trop petite. *This painting was my good luck charm, it helped me push this creepy feeling away.* Ah la chrisse de peinture, un moment donné j'ai eu peur de figer dedans jusqu'à ma mort. *I fought this feeling every night until I fell asleep.* Click! [Les lumières s'éteignent] Un soir, je me suis dit qu'il fallait que je chrisse mon camp. Par contre le lendemain j'étais pas capable de chrisser mon camp pis je savais pas pourquoi. *I sort of felt more and more at home with Fern, but then one day, "ostie" [Fernand, l'expression dégoûtée, lui fait un signe de la main] he started treating me like a piece of shit. "Gulp gulp" [Fern fait couler de l'eau]. Was it the camera that was bugging him or the fact that I hadn't sold a single car yet? Anyway, ça a pas d'importance. [...] And Fred [le chien] well, he had taken my job and would probably take over the business some day. Sauvé par le chien. *That dog fucked up everything for me.* » (Plans 283 à 315)*

Ses traductions ne correspondent plus, une rupture apparaît entre les propos français et anglais du personnage. Le côté francophone d'Earl Tremblay exprime son dégoût quant à son travail de gardien de nuit tandis que la partie anglaise affirme avoir été heureuse à l'emploi de Fern. La déconstruction du personnage en deux parties distinctes commence donc ainsi; chacune expose ses sentiments et opinions, on constate des divergences importantes et lentement, à cause de ces contradictions, deux identités différentes émergent de cette même voix off : le côté francophone « Tremblay » qui se considère « sauvé par le chien » puis son alter ego anglais « Earl » qui conclut que « *that dog fucked up everything for [him].* » Earl Tremblay s'apparente aux lycanthropes de *Mauvais mal* puisque la transformation se produit sous nos yeux. Il devient un monstre de dualité à l'image des « Têtes à Papineau » de Jacques Godbout, une dualité intériorisée qui provoquera une véritable guerre identitaire. La discorde entre les deux parties se prononce de plus en plus. À la fin de la bobine six, il est en désaccord avec lui-même : « C'est ça je veux dire, c'est ben correct. [...] *No that's not what I meant!* » (Plans 317 à 430) Earl rêve d'appartenir

proprement à la banlieue qui lui sert de terrain de camping; il se sent comme un véritable *loser* tandis que Tremblay apprécie les apparences de son existence sans les obligations : « J'étais bien dans mon char, le bungalow pis la job en moins je faisais la même vie que tout le monde. » (Plans 317 à 430) La banlieue représente une autre ambiguïté pour le côté francophone. Comme les fortifications de l'Habitation de son passé, le Québécois apprécie la protection qu'elles lui confèrent contre l'Ennemi tout en lui assurant la pureté de ce qu'elles contiennent. Mais ce mur ne fait pas que protéger, il « emmure, enferme ceux qui ont choisi d'y vivre » (Weinmann, 1987 : 165) et pour le descendant du coureur des bois, cet emprisonnement est inacceptable.

Les désaccords se poursuivent de plus belle au fur et à mesure que la bande progresse. Les bobines sept et huit aboutissent à la réalisation de la dualité du personnage. Earl Tremblay mène une vie de clochard maintenant que son automobile ne fonctionne plus. Il s'installe dans un taudis spacieux qui plaît bien à son côté francophone. Il visite l'Accueil Bonneau à tous les jours pour combler son appétit et pour la compagnie. Mais ce mode de vie ne fait pas l'unanimité chez lui :

« Pour la première fois de ma vie j'étais en vacances! *I had really hit bottom. I didn't know how to get out of this mess. [...] Anyway, it was no picnic.* Quoi? Moi je haïssais pas ça pantoute à tous les jours me rendre à mon club social avec mes chums. *Some fucking social club! Every goddamn day I had to stand in line with a bunch of stinking bums for something to eat, "don't push" and all that shit! I mean, how cynical serving those poor illiterate bastards alphabet soup every day!* » (Plans 432 à 462)

Tremblay s'accommode sans peine de ce mode de vie qui nous rappelle celui de Jean-Marc dans *Le voleur vit en enfer*. Aucune responsabilité, aucune contrainte, il se contente de ce qu'il a sans vraiment en demander plus. Lorsque sa demeure croule sous les flammes, l'ambivalence de ses sentiments s'aggrave et une confrontation irréparable éclate

entre les deux identités. Les émotions divergent trop pour être réconciliées si facilement.

Cet incendie devient l'événement fatidique qui fera tomber les masques :

« *The entire place was finally going up in smoke. Un vrai cauchemar. Nightmare? Fuck off! It was a dream come true!* [Bruits] Ostie que c'était pas beau. *Drunks coming out of their nest like so many cockroaches.* Ostie de sans-cœur de tabarnak! *I finally got the kick in the ass I needed to get back on track.* Tabarnak que ça m'a faite mal! *Jesus was I happy. I started to laugh* [bruit de sirène]. Je me suis mis à pleurer [bruit de sirène]. *And I was crying.* Pis je me suis mis à rire. *Then I realized what was happening to me.* C'est là que je me suis rendu compte de ce qui m'arrivait. J'étais deux. *I was two.* » (Plans 464 à 499)

Une fois qu'il a pris conscience de sa double personnalité, il essaie de vivre avec lui-même en compromettant le plus également possible ses deux identités. La médiation qu'il tente d'effectuer entre ses deux personnalités accentue les rivalités et le mène vers une lutte inévitable. Les différences entre chaque personnalité sont irréconciliables tellement elles sont prononcées dans tous les domaines; ils ne parviennent à s'entendre sur aucun sujet. Lorsqu'il décroche un emploi dans un bar de danseuses, il remarque : « ça aurait pu se passer mal entre moi pis moi-même. » (Plans 501 à 525) Leurs opinions divergent en ce qui concerne la sexualité; le côté anglais semble très pudique en comparaison avec sa contrepartie française plutôt grossière. Une querelle incite d'ailleurs Earl à traiter Tremblay de « *fucking human dildo* » qui lui réplique « *Christ de puritain de tabarnak!* » (plans 759 à 818). Ces différences sont aussi soulignées par l'intérêt qu'ils portent pour deux des danseuses : la pulpeuse Manon et Aysha, la « danseuse du désert ». Earl est séduit par les subtilités et l'exotisme de cette dernière tandis que Tremblay préfère la familiarité inoffensive de Manon, comportement typique du Canadien français tel que nous l'avons démontré précédemment. Même en partageant son individualité avec un Autre, l'identité française continue de rechercher la compagnie du Même et à éviter les contacts avec l'inconnu et l'étrange, réaction préventive d'un individu qui sent son identité mena-

cée. Tremblay recherche constamment la compagnie du « p'tit peuple » décrit au deuxième chapitre :

« La première chose que j'ai faite quand j'ai réussi à m'évader du Parlement ça a été de me rendre à une place où c'est qu'il engage du monde à la journée. J'avais besoin de voir du vrai monde, du monde qui ont rien devant eux autres pis qui travaille quand ils en ont besoin. » (Plans 723 à 758)

Bref, du monde comme lui, comme cette partie francophone en lui familier avec le travail manuel et la vie au jour le jour. Tremblay se sent mal à l'aise dans le monde des affaires, il n'a aucune confiance dans les relations interpersonnelles qu'il pourrait y trouver. Earl remarque :

« *Some people get paranoid easy, for them, relationships are dominated by business matters, they see blackmail everywhere. My French counterpart was developing a very bad attitude.* Ouhen, "Bad attitude"? en tout cas ce jour-là la caméra m'a fait découvrir en moi quelqu'un de sans scrupule qui était prêt à tout pour... [Criant] *Oh yeah? Well why don't you take a flying fuck!* Eille toi mon ostie [Le téléphone sonne]. » (Plans 553 à 576)

En plus, il insinue que le travail n'intéresse pas vraiment Tremblay. D'ailleurs, la majorité des emplois qu'il décroche ne lui plaisent jamais, ces jérémiades s'accroissent au fur et à mesure qu'il grimpe dans l'échelle sociale. Comme portier au bar de danseuses ou comme annonceur de courses de chevaux, il s'accommode des femmes et s'amuse à parler sur les courses. Les emplois suivants l'embêtent. Lorsque J.P., le « roi du béton » de Montréal, lui demande de devenir son cinéaste de famille personnel (plans 527 à 551), la partie francophone accepte parce que la tâche lui semble moins fatigante que d'annoncer des courses, mais Earl considère cette offre comme une nouvelle chance pleine de potentiel. Tremblay apparaît comme un peu paresseux, apathique même. Lorsque son double anglais prend le contrôle de la narration à la bobine quinze, il raconte : « [Mon secrétaire] *slammed down a bunch of files, it scared off the ghost for a while anyway.* » (Plans 670 à 721) Le fantôme, c'est Tremblay, qui préfère laisser Earl plutôt que de devenir bureau-

crate. Ce dernier démontre plus d'ambition, il accepte sa condition dans le but de se créer de meilleures opportunités. Mais Tremblay ridiculise les aspirations de son double :

« Bobine onze. *Roll eleven*. C'est comment, c'est à propos de la manigance, de l'hypocrisie. *It's about how it's easy to play the game when everybody is playing it*. Ça c'est le gars qui aimait pas jouer aux courses qui parle. *Even when you're not completely convinced of it yourself*. Gnan gnan gnan gnan! *Anyway, this is a roll about connections. About how connections PROUTTE! about how one connection leads to another PROUTTE! whether you like it or not PROUTTE! Would you shut the fuck up!* [Pause] Ouhen, ok... » (Plan 552)

Les ambitions de la partie anglophone les mènent vers une carrière politique qui ne fera qu'élargir l'écart entre eux. Ils en sont d'ailleurs conscients, mais Earl ne peut tout simplement pas refuser une telle opportunité, contraignant son double à une situation qu'il « aurait dû refuser » (plan 578 à 619). Tremblay, lui, aime bien le confort que lui profère sa nouvelle position :

« J'aurais jamais accepté de faire partie de cette mascarade-là si y avait pas eu des à-côtés confortables à la politique. *Always harping about politics, my double surely shut up in a hurry when he got a look at the suite they had rented us*. » (Plans 621 à 641)

Les objections de ce dernier proviennent de son aversion au pouvoir. Enfin dans une position de dominant, il ne sait pas quoi en faire sauf jouer des mauvais tours à son « jeu-meau » (plans 670 à 721). Dépendant d'un autre depuis toujours, il ne parvient jamais à s'approprier ce pouvoir car on ne change pas de position si facilement. Tragiquement, il est incapable de profiter de la situation, paralysé dans une stupeur à laquelle il ne peut échapper. Tremblay n'a aucune confiance dans la politique, il dénigre sa victoire en disant : « Il a fallu que tout le monde s'en aille pour pouvoir écouter une émission un peu plus représentative du monde de la politique » (plans 643 et 668) et en regardant un film porno.

Les désaccords entre ces figures gémellaires symbolisent les relations entre les deux cultures dominantes canadiennes. La partie francophone de cette double identité correspond de plusieurs façons au portrait du Canadien français/Québécois illustré au cours du deuxième chapitre.¹⁰ Les origines modestes du personnage, le caractère marginal de son pendant français, son tempérament apathique enclin aux frivolités, son appréhension pour l'étrange et l'inconnu, toutes ces caractéristiques coïncident avec notre description de la québécoisité. Qui plus est, les rapports forcés entre ces deux identités distinctes évoquent la situation canadienne. Les deux personnages se blâment l'un et l'autre pour leur misère, Earl traite même Tremblay de « Goddam traïtor » (plans 759 à 818) après avoir ruiné sa carrière politique. Ni un ni l'autre ne comprend que leurs désirs individuels entrent en conflit. Ce qui commença comme une contrariété bénigne se transforme rapidement en un dégoût hargneux pour la partie de lui-même qui le contraint à compromettre ses désirs. La neutralité de leurs sentiments originels pour leur jumeau antinomique s'envenime et les conduit vers une abjection totale dirigée contre leur double parasitaire. Cependant, la dernière bobine offre une conclusion pour le moins énigmatique à la lutte intérieure entre les deux parties du personnage. Absents sont les insultes, désaccords et hostilités, Earl et Tremblay sont tous deux captivés par le spectacle qui s'offre à leurs yeux : des hommes et des femmes nus nagent paisiblement dans un lac. La sérénité qui émane des baigneurs les ensorcelle. Ils remarquent : « On dirait qu'ils se comprennent sans se parler. » (Plans 821 à 840) Est-ce une image du paradis? Un endroit

¹⁰ La bande indique que Earl Tremblay vient des Maritimes (plans 501 à 525) et non pas du Québec. Si on analyse cette perspective dans le contexte de la Fédération canadienne, on peut conclure que les francophones de l'Est du pays représentent davantage la bi culturalité que le Québec rural, compte tenu de leur plus grande interaction avec les anglophones. Le film commente sur cette situation dans un cadre canadien en incluant ainsi les francophones des provinces de l'Est. Par contre, le niveau de langage qu'emploie le personnage correspond davantage à l'idiome québécois qu'à un français des Maritimes. L'action se déroule d'ailleurs à Montréal, autre centre principal de la bi culturalité canadienne. Ce personnage exprime la « bi ethnicité » du pays.

où la communication se fait à un autre niveau, où il n'y a pas de problèmes de langage, où tous sont égaux?

Tout au long de ce chapitre nous avons cherché à situer l'œuvre de Morin dans son contexte d'énonciation québécois en examinant comment les personnages et les situations font foi de dimensions importantes de la québécoité. Au cœur de cette dernière se trouve un profond malaise identitaire, ce qu'illustrent à tour de rôle les personnages-narrateurs des films de Morin. Depuis la perspective du corpus dans son ensemble, les différents films de cette œuvre font appel à une *conscience collective* qui assure la dimension dialogique ou intertextuelle d'une énonciation et qui fonde la signification du cinéma de Robert Morin. C'est ainsi que chaque film devient une intersection de discours passés sur le Québec, sur son peuple, sur son histoire.

Conclusion

Au cours de ce mémoire, nous avons analysé la fabrication du discours dans l'œuvre de Robert Morin pour conclure que dans le contexte québécois (contexte d'énonciation général) ainsi que dans le contexte événementiel de chaque film (contexte spécifique), l'utilisation de la caméra subjective et intradiégétique doit être interprétée comme renvoyant au thème du malaise identitaire. Dans le premier chapitre, nous nous sommes contraint à n'étudier que la dimension formelle, langagière de la narration chez Morin, tandis que dans le deuxième chapitre nous avons cherché à mettre au jour le contexte d'énonciation de ses films par l'entremise d'une étude de la conscience collective des personnage et des situations narratives de façon à mettre en lumière leur malaise identitaire. Ce découpage a été motivé par le dialogisme bakhtinien dans le but de déterminer la relation d'influence entre la thématique et la forme subjective des films de Morin. Afin d'établir le fonctionnement de cette relation et de confirmer notre hypothèse selon quoi cette thématique découle la forme subjective, il faut voir encore une fois du côté de Bakhtine.

Bien qu'englobant toutes les sciences humaines, les travaux de Bakhtine étaient surtout consacrés à la littérature et plus spécifiquement à la forme romanesque, qu'il considérait comme le genre le plus évident de dialogisme parce que « chacune de ces instances [celles de la littérature] est en fin de compte irréductiblement individuelle » (Todorov 132); par conséquent, une des suppositions premières du dialogisme veut qu'il soit impossible d'être neutre (Holquist xii). Conséquemment, l'œuvre de Fiodor Dostoïevski plait à Bakhtine à cause de l'indépendance de ses personnages, des êtres libres qui se situent à égalité avec l'image de leur créateur. Ils ne sont pas de simples marionnettes dont

la conscience serait dominée par l'auteur; ils entrent plutôt en contact avec lui et représentent la pluralité des consciences équivalentes dans leur monde. Comme nous l'avons démontré lors du chapitre 2, c'est la conscience des personnages qui régit le contexte d'énonciation chez Robert Morin. Ce contexte provient de la crise identitaire des personnages dans toutes ces formes, une crise, nous l'avons vu, engendrée par la québécoisité de la conscience collective de ces personnages.

Bakhtine considère la conscience du « héros » comme étrangère à celle de l'auteur sans pour autant être objective ou fermée (Bakhtine 4). D'ailleurs, elle ne peut pas être fixe, objective ou fermée puisqu'elle participe à un dialogue avec l'auteur; il ne « parle » jamais *de* ses personnages mais plutôt *avec* eux, comme s'ils étaient à ses côtés (Bakhtine 51-2). On peut donc avancer que les récits de Dostoïevski sont *polyphoniques*, leurs discours arborent plusieurs points de vue (PDV₃) distincts en interaction. Ces PDV₃ appartiennent aux personnages ainsi qu'à l'auteur, et cette diversité de points de vue est à la base du discours dialogique; sans elle on se retrouve avec un discours « monologique ». Le dialogisme dépend donc de la disposition discursive du personnage. Le point de vue du personnage lui assure une unicité au sein de la diégèse, elle fait de lui un être indépendant. En devenant un personnage-*narrateur*, le personnage se voit conféré un pouvoir énonciatif semblable à celui de l'auteur littéraire. C'est à ce niveau formel que se situe un aspect important de la relation dialogique, soit l'*illusion* d'équivalence entre ce que nous avons identifié au premier chapitre comme le méga-narrateur et les personnages-narrateurs.

Dans ses œuvres apparaît un personnage dont la voix est construite comme l'est, dans un roman de type ordinaire, la voix de l'auteur même, non celle de son personnage. Le discours que le personnage tient sur lui-même et sur le monde a

le même poids que le discours d'un auteur ordinaire; il n'est pas soumis à l'image objectale du personnage, comme l'une de ses caractéristiques; mais il ne sert pas non plus de porte-voix à l'auteur. Il possède une exceptionnelle indépendance dans la structure de l'œuvre, il résonne en quelque sorte aux côtés du discours de l'auteur, et se combine d'une façon particulière avec lui ainsi qu'avec les voix également qualifiées des autres personnages. (Bakhtine cité in Todorov : 161-2)

Chez Dostoïevski, la conscience du personnage est donc indépendante et unique. Le discours de l'auteur se fait en relation avec celle-ci et non pas à travers elle. Cette polyphonie met en œuvre une diversité de points de vue partagée entre les consciences distinctes des personnages. Leur voix ne fait pas que représenter un point de vue, elle *est* ce point de vue, un point de vue qu'elle adopte face à sa propre perception du monde (Bakhtine 27). En fait, Dostoïevski ne s'intéresse qu'à la perception du personnage envers son monde, jamais le contraire. Le contexte d'énonciation provient donc du point de vue (PDV₃) du personnage-narrateur en relation avec les autres points de vue présents dans le texte.

Comme nous l'avons démontré précédemment, les films de Morin sont aussi polyphoniques, ses personnages se retrouvent souvent en contrôle de la narration pour nous offrir un point de vue différent de celui du méga-narrateur. Dans l'équation bakhtinienne de l'énoncé, rappelons-nous que le langage est inadéquat à produire seul la signification, c'est le contexte qui importe. Les détails de cette équation varient, nous avons vu les différents types de langage utilisés par Morin, nous avons pu distinguer deux types principaux : la caméra subjective et la caméra intradiégétique. La polyphonie est plus facilement identifiable dans les films avec caméra subjective parce que le point de vue – PDV₃ ainsi que le PDV₂ – est littéralement fragmenté parmi les personnages-narrateurs. Dans *Requiem...* et *Windigo* donc, la nature polysémique de l'image (et du son) est réorganisée

selon le PDV₃ des personnages-narrateurs afin de tracer le portrait d'un seul personnage, comme Morin le faisait avec ses autres portraits tel que *Ma vie, c'est pour le restant de mes jours*, *Il a gagné ses épaulettes*, *Ma richesse a causé mes privations*, *A Postcard from Victoria*, *Le mystérieux Paul*, *Toi, t'es-tu lucky?*, *La femme étrangère*, etc. Comme pour souligner cet intention, le premier plan de *Requiem...* montre l'évolution d'un portrait-robot (appendice 4, plan 2). C'est d'ailleurs ce que le film propose : un portrait de Régis Savoie selon les déclarations de témoins plus ou moins fiables. L'identité de ce dernier se fait disséquer par tous les intervenants, comme celle d'Eddy Laroche dans *Windigo*. La subjectivité filmique de ces films illustre la complexité de l'identité des personnages. Bien que ce soient les identités de Savoie et de Laroche qui sont racontées, la crise identitaire se situe plutôt ailleurs : soit chez les personnages-narrateurs. Leur perception du sujet de leur narration (Savoie ou Laroche) nous en dit long sur leur propre malaise identitaire. Dans *Requiem...*, la crise est extériorisée, nous en sommes témoins par l'entremise de la divergence des points de vue. Dans *Windigo*, la crise est plutôt intériorisée, nous la remarquons chez Fontaine, le narrateur : il cherche à définir l'identité de Laroche, mais c'est la sienne qui en vient à être définie. Dans ces deux films, la crise identitaire des narrateurs est illustrée par une forme qui est fragmentée en plusieurs PDV₂ et PDV₃, en plusieurs subjectivités. Nous pouvons donc conclure que c'est à cause de la crise identitaire de ces personnages-narrateurs que la caméra subjective entre en jeu. La subjectivité filmique chez Morin est engendrée par cette crise, elle est l'outil par excellence pour symboliser l'état fragmentaire de l'identité québécoise des personnages. Dans *Requiem...* et *Windigo*, on retrouve donc une relation dialogique entre les personnages en plus de leur relation avec le discours du méga-narrateur qui englobe tous les segments.

Tel que nous l'avons constaté auparavant, la majorité des films de Morin est d'ailleurs racontée par leurs personnages ou par la caméra qu'ils contrôlent, la source de l'image/son est toujours mise en évidence. Ainsi, rien n'est objectif, la réalité est constamment remise en question. C'est pourquoi les documentaires de Morin ont des airs de fiction et que ses fictions empruntent l'esthétique documentaire. D'un film à l'autre, la réalité des personnages est documentée comme pour valider son authenticité aux yeux mêmes de leurs sujets qui ont perdu le fil de leur identité. La crise identitaire qui les afflige se manifeste par l'entremise de cette subjectivité formelle bien spécifique, elle est la représentation langagière de leur état contextuel.

Par ailleurs, on remarque qu'en ce qui concerne les films en format *home movie*, la thématique de la crise identitaire s'exécute toujours dans un certain ordre : il y a d'abord l'établissement de l'origine de la crise, puis la descente vertigineuse du personnage en crise, suivie de la réalisation de sa situation et de l'éventuel acceptation de son identité. Dans le cas de *Gus...* par exemple, le dilemme en question se pose par le désir du narrateur de faire partie des forces armées canadiennes, malgré son attirance « suspecte » pour un autre homme. Ce qu'il aspire à devenir lui est impossible dû à ce qu'il est. Il y a confusion entre son identité et son idéal, et le film nous révèle qu'il ne peut pas y avoir de compromis entre les deux, c'est l'un ou l'autre. Le format *home-movie* supporte parfaitement le procédé de révélation vécu par le personnage-narrateur. En effet, le récit se déroule selon les réalisations d'un homme découvrant sa propre identité au fil des images qu'il a lui-même capturées. Ainsi, le narrateur raconte – littéralement – son histoire de ses débuts, jeune ignorant sans grande aspiration, en passant par sa

transition (sa descente) vers les forces armées et un groupe auquel il ne peut appartenir; ce n'est qu'après avoir découvert qui il est qu'il accepte son identité et qu'il quitte, de plein gré, la « normalité » de l'armée qui l'attirait tant. Dans *Gus...*, le narrateur se devait de faire un choix entre son identité et son idéal, mais dans *Le voleur...* le choix s'impose par la nature même de l'identité du personnage. Jean-Marc voudrait bien ne pas faire partie de ce milieu défavorisé, la cause de ses problèmes, mais la réalité de sa situation est tout autre. Il rêve d'être riche, il refuse obstinément de sympathiser avec l'Autre (qui est d'ailleurs un Même), jusqu'à en être malade. C'est seulement lorsqu'il accepte enfin sa condition qu'il parvient à prendre conscience de sa véritable identité. Le discours véhiculé dans ces films en est un de résignation, de renoncement à ses rêves et ambitions afin d'assurer l'accomplissement de l'identité du personnage. Tous ces personnages-narrateurs découvrent leur propre identité en *racontant* leur histoire, la forme (caméra intradiégétique) doit être interprétée comme renvoyant au malaise identitaire des personnages-narrateurs. L'expression formelle du schisme identitaire dans *Yes Sir! Madame...* engendre dans l'univers « morinesque » un autre exemple de faux *home movie* raconté à l'aide d'une caméra intradiégétique. La narration se fait aussi au niveau de la trame sonore, qui consiste de cette voix off schizophrène qui interprète une série de plans dont elle est responsable dans le monde fictionnel. On se retrouve avec une ocularisation mécanique contrôlée car c'est Earl Tremblay qui a tourné ces images avec sa caméra. Par ailleurs, il faut aussi noter l'absence d'une trame sonore correspondante, la voix off qui explique ces images a évidemment été enregistrée *après* que ces images aient été mises sur film. Alors, que peut-on dire de cette voix off, quel type de focalisation représente-t-elle? Bonne question puisque dans ce cas-ci, la trame sonore ne correspond pas temporel-

lement avec l'ocularisation mécanique contrôlé, comme dans *Gus...*, même si elle est belle et bien enregistrée mécaniquement dans la diégèse, comme les conversations dans *Le voleur...* Les « dialogues » de *Yes Sir! Madame...* ne s'adressent par contre pas à un personnage précis, contrairement à ceux de Jean-Marc : Earl Tremblay, enregistrement ou non, *raconte* son histoire, il *narre* les images. Ses commentaires sont faits en différés, ils expliquent le contenu de la trame visuelle après leur enregistrement. Donc, nous avons droit à la focalisation interne d'un personnage qui raconte, accompagnée d'une voix off représentant une auricularisation mécanique contrôlée en différée. La voix off dans *Yes Sir! Madame...* avoue ignorer son propre avenir, l'énigmatique bobine dix-huit. Ce qui est intéressant dans ce film, c'est la transformation de la focalisation lors de la dernière bobine. Jusqu'alors, la voix off racontait les événements pris en image tout en ignorant, comme nous, la conclusion du récit (voir la dernière ligne de dialogue des plans 723 à 758). Il apparaît évident que l'amnésie de Earl Tremblay est causée par la soudaine séparation de ses personnalités, son côté anglais prend en charge la bobine quinze tandis que la contrepartie française raconte en entier la seizième. Lorsqu'il revient à lui pour narrer la dix-huitième bobine, il ne *raconte* plus, la voix off s'intègre aux images. La transition s'est d'ailleurs fait auparavant, lorsque la crise éclate entre le « Earl » et le « Tremblay » au début de la bobine dix-sept : la focalisation passe d'interne (« Je sais ce qu'il sait passé » [Jost 1987 : 112]) à externe. Le mode d'expression verbal passe du passé au présent, comme si les temporalités des bandes sonore et visuelle s'étaient fusionnées pour ne faire qu'une. On passe alors d'une focalisation interne à une ocularisation et auricularisation mécaniques contrôlées simultanées en focalisation externe. Cette transition entre les types

de focalisation devient intéressante lorsqu'on considère la contribution narrative des personnages en général dans notre échantillon.

Les films avec caméra intradiégétique dans le style cinéma direct sont toujours présentés en focalisation externe. La présence de la caméra intradiégétique dans *La réception* et *Quiconque meurt, meurt à douleur* est justifiée dans chaque récit par les propos des personnages : elle sert d'alibi dans le premier (appendice 4, plans 124 à 132) et de dispositif éducationnel (et testamentaire) dans le deuxième (appendice 7, plan 15). Contrairement à *Gus est encore dans l'armée* ou *Le voleur vit en enfer*, la crise identitaire des personnages n'est pas le point focal du récit, elle se voit ici camouflée à même l'intrigue. Dans *La réception*, les ex-prisonniers ne savent plus quelle est leur place dans cette nouvelle société qui ne se fait pas des plus accueillantes. Leur identité est déchirée entre le passé et le futur, entre ce qu'ils étaient et ce qu'ils désirent devenir. Dans *Quiconque meurt...*, la déchirure s'est fait non pas dans le temps mais plutôt dans le statut social. La caméra intradiégétique – que ce soit en format *home movie* ou cinéma direct – documente cette déchirure et son effet sur les personnes/personnages, elle a un effet cathartique sur ces sujets en crise. Sans le savoir, à force de se livrer à cette « caméra-confessionnal », les personnages parviennent à nous faire voir leur point de vue et à définir leur identité. Les textes en focalisation externe exploitent leurs types d'énonciation en se basant sur l'impartialité de la caméra intradiégétique; les points de vue (PDV₃) de tous les participants reçoivent une attention comparable, la polyphonie de ces textes est généralisée. La résolution de chacun de ces récits nous convie au spectacle de leur (auto-) destruction. Ce dont nous sommes témoins, c'est la terrible conclusion qu'il leur est impos-

sible de redevenir « normal », que leur passé les a affectés pour toujours. Ils ne sont même pas donnés la chance de faire la réalisation de cette impossibilité. Leur survivance est inutile, ils ne verront jamais leur rêve d'égalité se réaliser.

Dans le contexte québécois, le geste formel de Morin (caméra subjective et intradiégétique) prend un sens particulier : il témoigne de (et documente) la crise identitaire du sujet québécois en refusant de limiter le point de vue, en refusant le monologisme. La polyphonie du discours filmique de Morin devient la marque d'un sujet minoritaire et décentré. Cela s'oppose par exemple au discours filmique « classique » qui est d'emblé monologique et valide les propos d'André Belleau selon lesquels le Québec serait « dialogique ». Et c'est dans ce cadre dialogique que les traits formels de la narration chez Morin identifiés au chapitre un – l'usage de la caméra subjective et intradiégétique – prennent tous leur sens. Car ces traits sont le signe formel, la notation grammaticale d'un profond malaise identitaire chez le sujet québécois et dont le cinéma de Robert Morin offre un vibrant témoignage.

Le principe dialogique de Bakhtine, enfin, affirme l'importance de la perception dans le devenir (ou l'être) du soi. Sans l'autre, le soi n'est rien, la perception d'autrui valide la conception personnelle du soi. C'est cette validation qui compte dans le cinéma de Morin. Au cours de ce mémoire, nous avons démontré l'existence d'un rapport d'influence entre les parties langagière et contextuelle du discours dans l'œuvre de Robert Morin. Cette étude pourrait être appliquée aux produits culturels québécois dans son entier. Il semble raisonnable de concevoir que la thématique de la crise identitaire pour-

rait très bien se retrouver ailleurs dans le cinéma québécois, compte tenu qu'elle provient de la québécitude des personnages de Morin. Il serait alors intéressant de voir l'effet de cette thématique sur le langage formel choisi. D'autres sujets restent à aborder, dont l'étude du traitement de la réalité chez Morin, et de façon plus générale l'influence du direct sur le cinéma de fiction québécois contemporain, la polyphonie dans le cinéma québécois en rapport avec la forme, ou encore le carnavalesque dans le cinéma québécois contemporain pour voir si la tendance se maintient, des sujets abordés que sommairement ici et qui méritent plus amples analyses.

Bibliographie

- , « *Requiem pour un beau sans-cœur.* » Positif, juillet/août 1993 : 55.
- Alioff, Maurie, « *Requiem pour un beau sans-cœur.* » Take One, vol. 2, hiver 1993 : 27-29.
- Angenot, Marc, « L' 'intertextualité' : enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel, » Revue des sciences humaines, vol. 1, no. 189, 1983 : 121-35.
- Aumont, Jacques, « Le point de vue. » Communications, no. 38, 1983 : 3-29.
- , « Perspective, profondeur, fantasme. » Protée, hiver-printemps 1988 : 111-8.
- , « The Point of View, » traduit par Arthur Denner. Quarterly Review of Film and Video, vol. 11, août 1989 : 1-22.
- Bakhtine, Mikhail, Problems of Dostoevsky's Poetics, traduit par R.W. Rotsel (Ardis, 1973).
- Barthes, Roland, S/Z: An essay, traduit par Richard Miller (Hill and Wang : New York: 1974).
- , « En sortant du cinéma. » Communications, no. 23, 1975 : 104-07.
- Baseline Encyclopedia, « Biography: Robert Montgomery. » Cinemanía '97 CD-ROM (Microsoft Corporation, 1996).
- Beaulieu, Janick, « *Tristesse Modèle Réduit.* » Séquences, no. 139, mars 1989 : 60.
- Beaulieu, Janick et Johanne Larue, « *Requiem pour un beau sans-cœur.* » Séquences, no. 161, novembre 1992 : 53.
- Belleau, André, Le romancier fictif : essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois (Les Presses de l'Université du Québec : Québec, 1980).
- , Y a-t-il un intellectuel dans la salle? (Les Éditions Primeur Inc. : Montréal, 1984).
- , Notre Rabelais (Les Éditions du Boréal : Montréal, 1990).
- Bédard, Yves, « Cinéma, matière et point de vue. » Protée, hiver-printemps 1988 : 119-28.
- Bellour, Raymond, « Hitchcock, The Enunciator. » Camera Obscura : A Journal of Feminism and Film Theory, no. 2, Automne 1977 : 67-92.
- Bénoïel, Bernard, « *Requiem pour un beau sans-cœur.* » Le Mensuel du Cinéma, vol. 11, novembre 1993 : 46.

- Bonitzer, Pascal, « Here: The Notion of the Shot and the Subject of Cinema. » Film Reader (Film Division/School of Speech, Northwestern University : Illinois, 1979) : 108-19.
- Booth, Wayne C., The Rhetoric of Fiction, second edition (The University of Chicago Press : Chicago & London, 1983).
- Bordwell, David et Kristin Thompson, Film Art: An Introduction, 4th Edition (McGraw-Hill, Inc. : New York, 1993).
- Boyer, Jean-Pierre, Fabrice Montal et Georges Privet, Moments donnés, Robert Morin : entrevue(s) (Vidéographes éditions : Montréal, 2002).
- Branigan, Edward, « Formal Permutations of the Point-of-View Shot. » Screen, vol. 16, no. 3, automne 1975 : 54-64.
- , « The Point-of-View Shot. » Movies and Methods, vol. 2, Bill Nichols, ed. 1985 : 672-91.
- , Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film (Mouton Publishers, New York, 1992).
- Browne, Nick, « The Spectator-in-the-text: The Rhetoric of *Stagecoach*. » Film Quarterly, vol. 29, no. 2, hiver 1975-76 : 26-38.
- , « Rhétorique du texte spéculaire (A propos de *Stagecoach*). » Communications, no. 23, 1975 : 202-11.
- Burch, Noël, « Passion, poursuite : la linéarisation. » Communications, no. 38, 1983 : 30-50.
- Bywater, William, « Subject Position. » Film Criticism, vol. 4, no. 1, automne 1979 : 9-17.
- Casetti, Francesco, « Les yeux dans les yeux. » Communications, no. 38, 1983 : 78-97.
- , D'un regard l'autre : le film et son spectateur (Presse Universitaire de Lyon : Lyon, 1990).
- Chateau, D., A. Gardies et F. Jost, Cinéma de la modernité : films, théories (Éditions Klincksieck : Paris, 1981).
- Chateau, Dominique, « Diégèse et énonciation. » Communications, no. 38, 1983 : 121-54.

- Chatman, Seymour, Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film (Cornell University Press : London, 1978).
- Cloutier, Marie, et Johanne Larue, « Dossier : Robert Morin. » Séquences, no. 175, novembre/décembre 1994 : 13-20.
- Colin, Michel, « Propositions pour une recherche expérimentale en sémiologie du cinéma. » Communications, no. 38, 1983 : 239-55.
- , « Éléments d'approche cognitive du point de vue au cinéma. » Protée, hiver-printemps 1988 : 129-33.
- Coulombe, Michel, & Marcel Jean, Le Dictionnaire du Cinéma Québécois (Boréal : Montréal, 1999).
- De Blois, Marco, « *Windigo* : Apocalypse Now. » 24 Images, no. 75, décembre/janvier 1994-95 : 4-5.
- , « Entretien avec Robert Morin. » 24 Images : La revue québécoise du cinéma, no. 75, décembre-janvier 1994-95 : 6-11.
- , « Autoportraits obscènes : L'indécence chez Robert Morin. » 24 Images : La revue québécoise du cinéma, no. 102, été 2000 : 27-9.
- Deleuze, Gilles, Empirisme et Subjectivité : Essai sur la nature humaine selon Hume (Presses Universitaires de France : Paris, 1953).
- , Cinema 2: The Time-Image (University of Minesota Press : Minesota, 1985).
- Dolezel, Lubomir, « Truth and Authenticity in Narrative. » Poetics Today, vol. 1, no. 3, 1980 : 7-25.
- Dubois, Philippe, « Le centre et la périphérie : Réflexions autour de trois films québécois récents. » 24 Images : La revue québécoise du cinéma, no. 66, avril/mai 1993 : 59-62.
- Ebert, Roger, « Review: *Strange Days*. » Cinemanía 97 CD-ROM (Microsoft Corporation, 1996).
- , « Why Movie Audiences Aren't Safe Any More? » American Film, vol. 6, no. 5, mars 1981 : 54-6.
- Eberwein, Robert T., « The Filmic Dream and Point of View. » Literature and Film Quarterly, vol. 8, no. 3, 1980 : 197-203.

- Fleishman, Avrom, Narrated Films: Storytelling Situations in Cinema History (The Johns Hopkins University Press : London, 1992).
- Francoeur, Steve, « *Quiconque meurt, meurt à douleur.* » Séquences, no. 196, mai/juin 1998 : 47.
- Gajan, Philippe, « Entretien avec Robert Morin. » 24 Images, no. 91, printemps 1998 : 28-33.
- , « Profession : Médiateur du réel. » 24 Images : La revue québécoise du cinéma, no. 102, été 2000 : 19-21.
- Garneau, Michèle, Pour une esthétique du cinéma québécois, (Thèse (Ph. D.) Université de Montréal : Montréal, 1998)
- Gaudreault, André et François Jost, Le récit cinématographique (Éditions Nathan : France, 1990).
- Gaudreault, André, Du littéraire au filmique : Système du récit (Méridiens Klincksieck : Québec, 1988).
- Genette, Gérard, Nouveau discours du récit (Édition du Seuil : Paris, 1983)
- , Narrative Discourse Revisited, traduit par Jane E. Lewin (Cornell University Press : Ithaca, 1988)
- Génin, Bernard, « *Requiem pour un beau sans cœur.* » Télérama, vol. 2287, 10 novembre 1993 : 50.
- Grant, Barry Keith, « Point of View and Spectator Position in Wiseman's *Primate* and *Meat*. » Wide Angle, avril 1991: 56-67.
- Gardies, Andrée, « Le pouvoir ludique de la focalisation. » Protée, hiver-printemps 1988 : 139-45.
- Halbwachs, Maurice, La Mémoire collective (Presses Universitaires de France : Paris, 1968).
- Hanhardt, John G., « Boris Uspensky's A Poetics of Composition. » Film Reader (Film Division/School of Speech, Northwestern University : Illinois, 1979) 189-92.
- Holquist, Michael, Dialogism: Bakhtin and his world (Routledge : London, 1990).
- Humphries, Reynold, « Peeping Tom: Voyeurism, the Camera, and the Spectator. » Film Reader (Film Division/School of Speech, Northwestern University : Illinois, 1979) 193-200.

- Jensen, Paul, « Film Noir : The writer. Raymond Chandler: The World you Live in. » Film Comment, novembre 1974 : 18-26.
- Johnson, Kenneth, « The Point of View of the Wandering Camera. » Cinema Journal, vol. 32, no. 2, hiver 1993 : 49-56.
- Jost, François, « Narration (s) : en deçà et au-delà. » Communications, no. 38, 1983 : 193-212.
- , L'œil-caméra : Entre film et roman, 2^{ème} édition revue et augmentée (Presses Universitaires de Lyon : 1987).
- , « Mises au point sur le point de vue. » Protée, hiver-printemps 1988 : 147-155.
- , Un monde à notre image : Énonciation, cinéma, télévision (Méridiens Klincksieck : Paris, 1992).
- , Le temps d'un regard : Du spectateur aux images (Méridiens Klincksieck, Paris : 1998).
- Kael, Pauline, « Review: *Lady in the Lake*. » Cinemanía 97 CD-ROM (Microsoft Corporation, 1996).
- Kawin, Bruce F., Mindscreen: Bergman, Godard, and First-Person Film (Princeton University Press : Princeton, 1978).
- Kelly, Brendan, « *Windigo*. » Variety, 26 septembre, 1994 : 62.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, L'énonciation de la subjectivité dans le langage (Armand Colin : Paris, 1980).
- Klady, Leonard, « *Requiem for a Handsome Bastard*. » Variety, 7 juin, 1993 : 43.
- Laffay, Albert, Logique du cinéma : Création et spectacle (Masson et Cie, Éditeurs : Paris, 1964).
- Lefebvre, Jean Pierre, « Lettre ouverte à Robert Morin : En guise d'éloge du camping sauvage. » 24 Images : La revue québécoise du cinéma, no. 102, été 2000 : 16-7.
- Lenne, Gérard, « Requiem pour un beau sans cœur. » Le Mensuel du Cinéma, vol. 7, juin 1993 : 33.
- Lester, Normand, Le livre noir du Canada anglais (Les Intouchables : Montréal, 2001).

- Lewis, Jon, « The Shifting Camera Point of View and 'Model of Language' in Wiseman's *High School* » Quarterly Review of Film Studies, vol. 7, no. 1, Winter 1982 : 69-77.
- Lightman, Herb A., « M-G-M Pioneers with Subjective Feature. » American Cinematographer, novembre 1946 : 400-401, 425.
- Lightman, Herb A., « The Subjective Camera. » American Cinematographer, février 1946 : 46, 66.
- MacCabe, Colin, « Theory and Film: Principles of Realism and Pleasure. » Screen, automne 1976 : 7-27.
- Maltin, Leonard, « Review: *Lady in the Lake*. » Cinemanía 97 CD-ROM (Microsoft Corporation, 1996).
- Marc, Edmond, Guide pratique des psychothérapies (Éditions Retz, Paris, réed 2000).
- Marie, Michel et Francis Vanoye, « Comment parler la bouche pleine : note méthodologique pour l'étude des dialogues de films narratifs. » Communications, no. 38, 1983 : 51-77.
- Marshall, Bill, Quebec National Cinema (McGill-Queen's University Press : Montréal, 2001).
- Marsolais, Gilles, « Robert Morin : Comme une question incontournable. » 24 Images : La revue québécoise du cinéma, no. 102, été 2000 : 18.
- Mathieu, Jacques, « Étude de la construction de la mémoire collective des Québécois au XX^e siècle. » Cahiers du CELAT, no. 5, novembre 1986.
- Metz, Christian, Essais sur la signification au cinéma : Tome I (Éditions Klincksieck : Paris, 1971)
- , Langage et cinéma (Librairie Larousse : Paris, 1971)
- , Essais sur la signification au cinéma : Tome II (Éditions Klincksieck : Paris, 1972)
- , « Current Problems of Film Theory, » traduit par Diana Matias. Screen, vol. 14, no. 1-2, printemps/été 1973 : 40-87.
- , « Le film de fiction et son spectateur (Étude métapsychologique). » Communications, no. 23, 1975 : 108-35.
- , Le signifiant imaginaire : Psychanalyse et cinéma (Union Générale d'Éditions : France, 1977).

- , The Imaginary Signifier, traduit par Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster et Alfred Guzzetti. (Indiana University Press : Bloomington, 1977).
- , L'énonciation impersonnelle, ou le site du film (Mériidiens Klincksieck : Paris, 1991).
- Meunier, Jean-Pierre, Les structures de l'expérience filmique : L'identification filmique (Université Catholique de Louvain : Louvain, 1969).
- Mitry, Jean, Esthétique et Psychologie du Cinéma 2 : Les Formes (Éditions Universitaires : Paris, 1965).
- , La Sémiologie en question (Éditions du Cerf : Paris, 1987).
- , The Aesthetics and Psychology of the Cinema, traduit par Christopher King (Indiana University Press : Bloomington, 1997).
- Moreno, Julio L., « Subjective Cinema: And the Problem of Film in the First Person. » Quarterly of Film, Radio, and Television, vol. 7, 1952-53 : 341-58.
- Morrisette, Bruce, Novel and Film : Essays in Two Genres (The University of Chicago Press : Chicago, 1985).
- Mulvey, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema. » Screen, vol. 16, no. 3, automne 1975 : 6-18.
- Nichols, Bill, « *The Birds: At the Window.* » Film Reader (Film Division/School of Speech, Northwestern University : Illinois, 1979) 120-44.
- Odin, Roger, « Mise en phase, déphasage et performativité dans *Le Tempestaire* de Jean Epstein. » Communications, no. 38, 1983 : 213-38.
- Olazabla, Ignaki, « Considérations générales sur la mémoire et l'oubli dans les sociétés. » Altérité : Revue des doctorants en anthropologie du Québec, vol. 1, no. 1, automne 1996. (<http://www.fas.umontreal.ca/anthro/varia/alterites/vol1no1/olazabal.html>)
- Pearsall, Judy, et Bill Trumble ed., The Oxford English Reference Dictionary: 2nd edition (Oxford University Press : New York, 1996).
- Pipolo, Tony, « The Aptness of Terminology: Point of View, Consciousness and *Letter From an Unknown Woman.* » Film Reader (Film Division/School of Speech, Northwestern University : Illinois, 1979) 166-79.
- Prince, Gerald, A Dictionary of Narratology, Revised Edition (University of Nebraska Press : Lincoln, 1987).

- Privet, Georges et Yves Rousseau, « Le Petit Robert du grand Morin » 24 Images : La revue québécoise du cinéma, no. 102, été 2000 : 13-5.
- Privet, Georges, « Vérités et mensonges d'un documenteur : Robert Morin » 24 Images : La revue québécoise du cinéma, no. 102, été 2000 : 6-12.
- , « Morin par Morin. » 24 Images : La revue québécoise du cinéma, no. 102, été 2000 : 22-6.
- , « 'Amener les idées où elles doivent aller...' : Entretien avec Lorraine Dufour. » 24 Images : La revue québécoise du cinéma, no. 102, été 2000 : 30-31.
- , « Le chantier créatif. » 24 Images : La revue québécoise du cinéma, no. 102, été 2000 : 32-33.
- , « Entretien avec Lorraine Dufour. » 24 Images : La revue québécoise du cinéma, no. 102, été 2000 : 30-31.
- Rascaroli, Laura, « Steel in the Gaze : On POV and the Discourse of Vision in Kathryn Bigelow's Cinema. » Screen, vol. 38, no. 3, automne 1997 : 232-46.
- Rimmon-Kennan, Shlomith, Narrative Fiction: Contemporary Poetics (Methuen : London, 1983).
- , A Glance beyond Doubt: Narration, Representation, Subjectivity (Ohio State University Press : Columbus, 1996).
- Rioux, Marcel, La question du Québec (Édition revue et augmentée d'un chapitre) (Parti Pris : Montréal, 1969-1976).
- , Les Québécois : Le temps qui court (Éditions du Seuil : Montréal, 1974).
- Roy, André, « Une caméra dans la tête. » 24 Images : La revue québécoise du cinéma, no. 62-63, septembre-octobre 1992 : 93.
- Roy, Fernand, dir., « Le point de vue fait signe. » Protée : Théories et pratiques sémiotiques, vol. 16, no. 12, hiver/printemps 1988.
- Ryan, Marie-Claire, « The Pragmatics of Personal and Impersonal Narration. » Poetics, vol. 10, 1981 : 517-39.
- , « Fiction as a Logical, Ontological, and Illocutionary Issue. » Style, vol. 18, no. 2, printemps 1984 : 121-39.

- Sallitt, Daniel, « Point of View and 'Intrarealism' in Hitchcock. » Wide Angle, octobre 1980 : 39-43.
- Sicotte, Louise-Véronique, « La conquête d'un pays. » Cinébulles, vol. 13, no. 2, printemps 1994 : 49-51.
- Simon, Jean-Paul, « Énonciation et narration : Gnarus, auctor et Protée. » Communications, no. 38, 1983 : 155-91.
- Simon, William, « An Approach to Point of View. » Film Reader (Film Division/School of Speech, Northwestern University : Illinois, 1979) 145-51.
- Sobchack, Vivian, The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience (Princeton University Press : New Jersey, 1992).
- Stam, Robert, Robert Burgoyne et Sandy Flitterman-Lewis, New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-structuralism and Beyond (Routledge : London, 1992).
- Stam, Robert, Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film (The John Hopkins University Press : Baltimore, 1989).
- Stern, Lesley, « Point of View: The Blind Spot. » Film Reader (Film Division/School of Speech, Northwestern University : Illinois, 1979) 214-36.
- Telotte, J. P., « The Filmic Dream and Point of View. » Literature and Film Quarterly, vol. 8, no. 3, 1980 : 197-203.
- , « Effacement and Subjectivity: Murder My Sweet's Problematic Vision. » Literature and Film Quarterly, vol. 15, no. 4, 1987 : 227-36.
- Thompson, Kristin, « Closure Within a Dream: Point-of-View in Laura. » Film Reader, Issue #3 (Film Division/School of Speech, Northwestern University : Illinois, 1978) 106-30.
- Todorov, Tzvetan, Mikhaïl Bakhtine : Le principe dialogique (suivi de « Écrits du cercle de Bakhtine »). (Éditions du Seuil : Paris, 1981).
- Vaillancourt, Daniel, « Énonciation et lecture : un cas de conscience. » Problèmes de l'énonciation (Département de philosophie de l'UQAM : Montréal, 1989) 221-47.
- Valache, Claire, « Interview with Robert Morin. » Take One, vol. 2, hiver 1993 : 23.
- Vernet, Marc, « Focalisations ou hors champ? » Protée, hiver-printemps 1988 : 161-69.

Véron, Eliséo, « Il est là, je le vois, il me parle. » Communications, no. 38, 1983 : 98-120.

Weinmann, Heinz, Du Canada au Québec : généalogie d'une histoire (Éditions de l'Hexagone : Montréal, 1987).

-----, Cinéma de l'imaginaire québécois : De la petite Aurore à Jésus de Montréal (Éditions de l'Hexagone : Montréal, 1990).

Williams, Linda, ed., Viewing Positions: Ways of Seeing Film (Rutgers University Press : New Brunswick, 1995).

Wilson, George M., Narration in Light: Studies in Cinematic Point of View (The John Hopkins University Press : London, 1986).

Appendices

Appendice 1

Découpage technique

*Gus est encore
dans l'armée*

1980

21 minutes

	Durée	Montage & Commentaires	Trame visuelle	Trame sonore
1	00:00	Fondu du noir à image.	Plan d'ensemble d'un champ de bataille, de la fumée au loin. Titre: "Gus est encore dans l'armée".	[Musique militaire, trompettes, etc...]
2	0:14		Titre. Plan d'ensemble du même champ, la fumée s'épaissit.	
3	0:19		Plan d'ensemble du champ, léger pan à droite sur la fumée.	
4	00:24		Plan d'ensemble du champ, plus près de la fumée.	SOLDAT (voix off): Le film que vous voyez là je l'ai fait quand j'étais dans l'armée. Je m'étais acheté une caméra Super 8, question d'avoir des souvenirs pour montrer à mes parents, pis pour moi aussi, pour regarder... pis j'en ai eu aussi, peut-être un peu trop.
5	0:28		Plan d'ensemble du champ + pan à droite sur les divers foyers de fumée.	
6	0:40		Plan d'ensemble du champ, la fumée enveloppe l'arrière-plan.	Asteur quand je regarde ce film là, c'est comme quand j'écoute une chanson que j'ai beaucoup écoutée, parce que j'avais pas d'autre chose à écouter. C'est drôle, c'est pas ce que la chanson raconte à ce moment-là qui devient important, c'est plutôt comment on se sentait quand on écoutait cette chanson-là.
7	0:53		Plan d'ensemble du champ, mais la fumée obstrue presque toute l'image.	
8	1:00		Plan d'ensemble vu de haut, sur la forêt environnante, un gros nuage de fumée s'échappe vers le ciel. Pan en haut vers le ciel.	Mon histoire avec l'armée a commencé un moment donné quand j'ai vu une annonce comme celle-là à la télévision.
■	1:09	Plans provenant d'une publicité à la télévision.	Pan rapide à droite sur un skieur.	[Musique entraînante.]
■	1:10		Plan général vu d'en haut sur des joueurs de basket-ball.	VOIX DU COMMERCIAL: Si vous avez le goût de la vie, de la vraie, vous avez votre place dans l'armée canadienne! Des milliers de Canadiens français sont déjà là pour s'entraîner et pour apprendre un métier. Les Forces canadiennes utilisent leurs compétences dans le monde entier pour faire respecter la paix, apporter de l'aide aux pays qui en ont besoin, et surtout, être présentes ici, au bon moment: Quand les éléments se déchaînent, que la population est en danger et qu'il faut prévenir les pires catastrophes. Ces hommes ont la satisfaction d'accomplir quelque chose d'utile chaque jour de leur vie. Si c'est cela que vous cherchez, vous avez une place chez nous! Les Forces armées canadiennes, si la vie vous intéresse!
■	1:11		Travelling en bas suivant un jeune homme en maillot qui plonge dans une piscine.	
■	1:13		Plan d'ensemble d'un aéroport, deux soldats marchent vers la caméra en parlant et en souriant.	
■	1:16		Plan d'ensemble d'un champ, des soldats sortent d'un hélicoptère.	
■	1:19		Plan général sur des soldats marchant sur une corde (pan).	
■	1:20		Plan épaules d'une jeune fille à un panneau de contrôle.	
■	1:22		Plan d'ensemble d'un territoire, deux avions à réaction volent côte à côte.	
■	1:26		Pan à droite sur des hommes vêtus de blanc (la Marine) qui aident des soldats vêtus de bruns (« nations du monde entier »).	
■	1:30		Plan d'ensemble d'un chemin, plusieurs véhicules avancent.	
■	1:32		Plan poitrine d'un homme transportant une boîte avec une croix rouge marquée « Canada ».	
■	1:34		Plan général de soldats, un gyrophare en avant-plan.	
■	1:37		Vue aérienne d'un effondrement de terrain.	
■	1:39		Plan ceinture d'un soldat qui aide une fillette à sauter dans un camion.	
■	1:41		Plan général montrant un soldat aidant des civils.	

Légende

** : Problème de point de vue
Lettre rouge : voix off

■ Esthétique de l'image digitale (vidéo, TV)

	<u>Durée</u>	<u>Montage & Commentaires</u>	<u>Trame visuelle</u>	<u>Trame sonore</u>
█	1 :43		Plan ceinture d'un soldat et d'un agent de police regardant une carte routière.	
█	1 :44		Plan d'ensemble d'un champ, des soldats marchent avec des civils.	
█	1 :49		Plan général d'un soldat.	
█	1 :53		Plan poitrine des gens de #24. L'image s'éloigne sur un fond noir. « Les forces armées canadiennes, » apparaît à côté de l'image, puis « Si la vie vous intéresse. »	
█	1 :58		Sur fond noir : « Voyez 'Recrutement' dans les pages jaunes ou consultez votre Centre de Main-d'œuvre du Canada. Un message du Ministère de la Défense nationale ».	
█	2 :00		Une image de lignes de couleur en diagonal, des cercles se forment et tournent sur eux-mêmes.	<u>SOLDAT (voix off)</u> : Bon ben après le commercial d'armée, il y en a eu un autre comme celui-là...
█	2:02		Plan poitrine d'un homme en cravate s'adressant directement à la caméra.	<u>VOIX DU MARCHAND À L'ÉCRAN</u> : [...] devant le 19 ^{ème} anniversaire chez Brault et Martineault, je suis arrivé le premier! Allons voir! Ce mobilier de chambre de style colonial, six pièces, 599\$ [...] Tiens, les voici! J'y pense, vous êtes invités vous aussi! Brault et Martineault, c'est là que ça se passe!
█	2:07		Plan sur deux portes poussées par l'homme en plan américain.	
█	2:09		Plan d'ensemble sur un ensemble de chambre à coucher, l'homme marche dans le cadre de la gauche. Zoom sur un plan poitrine.	
█	2:13	Fondu enchaîné.	Plan d'ensemble sur un lit. "Livraison gratuite" apparaît.	
█	2:17	Fondu enchaîné.	Plan d'ensemble d'un ensemble de salon, l'homme s'assoit.	
█	2:21	Fondu enchaîné.	Plan d'ensemble sur un ensemble laveuse-sécheuse. L'homme marche dans le cadre de la droite.	
█	2:26		Plan d'ensemble sur toutes les sélections, une lumière s'allumant sur elles l'une après l'autre. "Brault & Martineault" apparaît en blanc avec l'adresse des succursales.	
█	2:32	Fondu noir.	Même que #29.	<u>SOLDAT (voix off)</u> : Pis tout de suite après, un autre de même...
█	2:35		Plan d'ensemble d'une rue, une voiture s'approche et s'arrête.	<u>FEMME</u> : Vas-y, je t'attends!
█	2:38		Plan épaules d'un homme souriant prenant...	<u>À LA RADIO</u> : Oui, la Ford Granada '79, idée pratique, beauté classique qui se prend bien en main [...] on la prendrait pour une voiture deux fois plus cher! Voyez-là chez vos concessionnaires Ford!
█	2:39		Plan ceinture d'une femme souriante donnant un journal à l'homme.	<u>HOMME</u> : [#48, même voix qu'à la radio] Ça n'a pas été trop long?
█	2:40		Gros plan sur la radio de l'auto, la femme règle le volume. Zoom out.	<u>FEMME</u> : [#49] C'est comme si tu ne m'avais pas quittée! [Elle jette un coup d'œil à la radio.]
█	2:45		Plan épaules de la femme souriante, de profil (gauche).	
█	2:46		Plan général de la voiture de l'extérieur, l'homme sort.	
█	2:48	Fondu enchaîné.	Zoom out de la porte à l'intérieur.	

Légende

** : Problème de point de vue
Lettre rouge : voix off

█ Esthétique de l'image digitale (vidéo, TV)

	Durée	Montage & Commentaires	Trame visuelle	Trame sonore
█	2:51	Fondu enchaîné.	Zoom out sur la banquette avant.	
█	2:52	Fondu enchaîné.	Zoom in sur la banquette arrière.	
█	2:54	Fondu enchaîné.	Plan vu de la fenêtre du passager, l'homme boucle sa ceinture de sécurité.	
█	2:56		Plan épaules de l'homme parlant à la femme.	
█	2:58		Plan épaules de la femme qui lui répond.	
█	3:00	Fondu enchaîné.	Split-screen: En haut un zoom-out sur la voiture qui s'éloigne. En bas, "Ford Granada" en blanc sur fond bleu.	
█	3:03	Fondu enchaîné.	Sur fond bleu, "Ford", puis en bas de l'image "1904-1979".	
█	3:05		Même que #29.	
█	3:07		Plan pieds d'un homme en tenue de plastique dont l'abdomen est invisible. Il s'approche avec une petite télévision dans les mains.	
█	3:09		Gros plan sur l'abdomen de l'homme.	<p>SOLDAT (voix off): Cling! Une idée [se moquant du commercial de Ford]. Tsé les commerciaux ça lâchait pas dans ce temps-là. Un attendait pas l'autre pis ch... Dans ce temps-là, avant de rentrer dans l'armée, je passais mes journées devant la TV. J'avais à peu près 17 ans, j'avais pas de travail, j'avais pas d'instruction, pis évidemment, j'avais pas d'argent. Ok, ma mère avait une TV mais moi j'avais rien. J'avais pas les yeux crochent par exemple, pis j'avais pas les pieds plats, pis un moment donné je me suis aperçu que j'avais tout ce qu'il fallait pour rentrer dans l'armée. Ben... la vie m'intéressait pis la vie me tenait à cœur aussi faque je me suis engagé, tsé...</p>
█	3:10		Même que #29.	
█	3:13		Plan ceinture d'un homme et d'une femme, l'homme prend un fer à repasser.	
█	3:15		Même que #29.	
█	3:18		Plan de la ceinture aux pieds d'un homme, devant un pneu "Tornado". Il s'accroupit, zoom in.	
█	3:22		Même que #29.	
█	3:24		Travelling avant à ras le sol vers une maison.	
█	3:29		Même que #29.	
█	3:31		Zoom out sur un homme au lit, "Holiday Inn" apparaît.	
█	3:35		Même que #29.	
█	3:37		Plan ceinture d'une jeune fille tenant un cabaret avec quatre plats savoureux.	
█	3:39	Fondu enchaîné.	Plan d'ensemble d'une table avec une famille, la jeune fille sert les gens.	
█	3:40	Fondu enchaîné.	Gros plan sur un des plats.	
█	3:40		Même que #29.	
█	3:44		Sur fond noir, un cercle "Votre vie nous tient à cœur."	
█	3:45		Même que #29.	
70	3:48		Plan d'ensemble de soldats se tenant droit. Pan à gauche sur un commandant qui marche autour des soldats.	[Musique militaire.]

Légende

** : Problème de point de vue
Lettre rouge : voix off

█ Esthétique de l'image digitale (vidéo, TV)

	Durée	Montage & Commentaires	Trame visuelle	Trame sonore
7 1	4:16		Travelling à droite suivant le commandant qui marche parmi d'autres soldats immobiles. Puis travelling à gauche. Zoom in sur le commandant.	[Musique continue.] SOLDAT (voix off): Ça, ça a été filmé un an après, c'est une inspection. La vie m'intéressait toujours à ce moment-là, surtout que l'armée dans laquelle j'étais était pas en guerre, j'avais pas eu le temps de penser eh, ou <i>la chance</i> de penser à la mort.
7 2	5:15		Travelling + zoom out sur le commandant qui continue son inspection.	
7 3	5:22		Plan général des soldats en lignes, le commandant les regardant en marchant.	J'étais dans une unité d'infirmiers, mais les deux plus gros blessés que j'ai vus pendant cette année-là c'était un gars qui avait une peine d'amour, l'autre c'était un ongle incarné. J'avais pas encore voyagé beaucoup, on me disait que ça viendrait pis c'est venu, ça c'est des images de mon premier voyage, ça a été Petawawa en Ontario. [Il commente les images.] Ils ont l'air de tourner en rond des fois, mais eh, en fait c'est sérieux, c'est une inspection. Le commandant regarde les tenues, regarde si le monde est propre, il regarde tout le monde. Il passe vite, il regarde vite mais dans le blanc des yeux. Le commandant, il savait où il s'en allait, pis tout le monde le suivait pis c'était correct de même. Une demi-heure de gauche-droite par jour, pour un gars qui a jamais eu une cenne, c'est de l'argent bien fait, la semaine était assurée.
7 4	5:49		Plan ceinture d'un soldat, de dos.	En fait, j'ai commencé à moins aimer ça l'armée cette année-là, pendant un exercice qui ressemblait beaucoup trop, je pense, à une vraie guerre.
7 5	6:03		Plan d'ensemble d'un champ, des explosions de fumée.	
7 6	6:09		Travelling arrière sur un haut-parleur.	[On entend des directives en anglais provenant du haut-parleur de #76].
7 7	6:14		Travelling avant vers deux groupes de soldats.	SOLDAT (voix off): Tous les ans quand il n'y a pas de guerre, l'armée organise une pratique pour ses soldats, question de les tenir en forme. Elle les amène en campagne pis elle divise les hommes en deux groupes: D'un côté il y a des bons, pis de l'autre des méchants, ou l'ennemi si vous voulez... C'est un jeu mais les armes sont chargées à blanc, il y a pas de danger. Il arrive des accidents mais c'est pas des accidents graves. De toutes façons l'armée a le droit à 2 ou 3 pourcents je pense de perte avant de faire une enquête, ça veut dire sur trois mille hommes, il peut en mourir, quoi, quatre-vingt-dix à peu près, avant qu'on s'inquiète réellement, avant qu'on fasse une enquête. Pis les accidents qui arrivent sont rarement mortels, ça je suis bien placé pour le savoir, comme je vous l'ai dit, je travaillais dans les services infirmiers. C'est même un accident comme ça qui a été le début de mon histoire à moi, je veux dire au moment où je me suis mis à réfléchir à ce qui m'arrivait, ou mettons à réfléchir tout court.
7 8	6:23		Travelling arrière devant les deux groupes qui marchent derrière le commandant. Les deux lignes passent la caméra, 180° à gauche, puis travelling avant suivant les soldats.	
7 9	6:53		Travelling arrière, de l'intérieur d'un véhicule, devant un autre véhicule tout-terrain. Les soldats saluent la caméra.	
8 0	6:59		Plan poitrine en contre-plongée sur un soldat.	
8 1	7:06		Plan d'ensemble d'un champ, deux soldats sont couchés dans l'herbe.	
8 2	7:08		Gros plan sur des feuillages, un soldat y est caché.	
8 3	7:12		Plan d'ensemble du champ, un char d'assaut se dirige vers la caméra.	
8 4	7:21		Travelling avant sur un chemin, un groupe de soldats qui se parlent, dont des femmes.	SOLDAT (voix off): Au départ, tout se passait normalement. On avait du plaisir. Après les exercices, au camp, l'atmosphère était pas si pire, il y avait des femmes dans ça, pis ça plaisait aux hommes. Pis à moi aussi ça me faisait du bien. Elles avaient beau être habillées comme nous autres n'empêche que c'était des femmes, pis à ce moment de mon histoire, leur présence me faisait du bien. Je sais pas, le fait de les voir ça me rapprochait de chez moi, de chez ma mère, ça faisait un bon bout de temps que je les avais pas vus, leurs gestes pis tout ça ça a déclenché une espèce de
8 5	7:39		Travelling avant sur un groupe de soldats, trois femmes se cachent de la caméra.	
8 6	8:04		Plan poitrine d'un soldat féminin.	
8 7	8:10		Contre-plongée vers une femme soldat assise dans un camion. Travelling arrière.	

Légende

** : Problème de point de vue
Lettre rouge : voix off

■ Esthétique de l'image digitale (vidéo, TV)

	Durée	Montage & Commentaires	Trame visuelle	Trame sonore	
88	8:26		Plan ceinture de deux soldats qui parlent.	tendresse en moi que, une espèce de sensation que j'avais jamais ressentie jusque là, pas que je me sentais attiré par elles, mais ça contrastait avec la dureté des militaires. Je sais pas, cette sensation là est apparue à ce moment-là comme une espèce de disponibilité tsé, qui était pas orientée vers quelqu'un de précis, qui prenait tout mon temps, pis toute ma tête. Je les trouvais belles les femmes, je trouvais les hommes un peu lourdauds. Faut dire que j'avais beaucoup de temps pour regarder tout ça. En temps de paix, il y a des grands moments d'attente. Dans ces moments-là avant, j'attendais comme tout le monde, en prenant du café. Ce jour-là, le faite de filmer, j'étais comme obligé de regarder ce qui se passait, je pouvais pas tout filmer, j'avais pas assez d'argent d'ailleurs, il fallait que je prenne le plus important. L'histoire c'est que le plus important changeait, était plus pareil. En faite, filmer ça, ça changeait tout. Malgré moi, je filmais plus les manœuvres des hommes que celles de l'armée. Celle d'Armstrong par exemple ici, sa manière de se montrer, tsé, je sais pas, pour nous séduire, pour nous apprivoiser.	
89	8:33		Plan d'ensemble d'un groupe de soldats.		
90	8:36		Plan ceinture d'un soldat.		
91	8:38		Plan ceinture d'un groupe de soldats.		
92	8:44		Plan épaules d'un soldat, pan vers un verre de café dans sa main.		
93	8:47		Gros plan sur un verre de café qu'un soldat boit.		
94	8:54		Gros plan sur un verre de café.		
95	8:57		Plan tête d'un soldat qui boit du café.		
96	9:01		Plan ceinture d'un soldat riant, café à la main.		
97	9:03		Gros plan sur un tatou sur un bras. Zoom out, dévoilant un soldat (Armstrong) en plan ceinture. Il enlève sa chemise pour montrer mieux son bras.		
98	9:35		Gros plan sur un tatou "Playboy's bunny" dans le dos d'un soldat (Armstrong). Pan en haut vers un gros plan de son visage.		[Silence. Bruits de coups de feu lointain, des ordres sont donnés en anglais d'un haut-parleur.]
99	9:43		Plan poitrine d'un soldat, de profil (droit).		
100	9:44		Plan poitrine d'un soldat.		
101	9:47		Plan tête d'un soldat, de profil (gauche). Pan à gauche sur un autre soldat, puis sur Gus.	SOLDAT (voix off): Je trouvais ça ben normal, je trouvais ça ben correcte, jusqu'au moment de voir Gus [prononcé « gosse » à l'anglaise], c'est lui ça ici... Gus, "Gus" [prononcé en français] en faite, Gus c'est en anglais. A ce moment-là j'ai senti quelque chose de bizarre, je me suis senti vraiment mal. J'ai pas pu garder mon doigt sur le piton de la caméra, j'étais trop gêné, je sais pas. En tout cas, j'étais pas mal plus gêné de le filmer que lui d'être filmer. Asteur je peux les regarder aussi longtemps que je veux ces images-là, mais dans ce temps-là au moment où je les ai prises eh, je pouvais pas le faire durer, je pouvais pas continuer, dans l'armé ç'aurait été comme suspect, je sais pas...	
102	9:58		Plan ceinture d'un soldat, en arrière-plan. Pan à droite vers un groupe de soldats, dont Gus, puis le pan continu.		
103	10:19	** : En fait, il est possible que les plans #103-104 soient des reproductions des parties de #102.	Même que #102.		
104	10:28		Même que #102.		
105	10:36		Plan épaules de Gus, de profil (gauche). Il jette un coup d'œil à la caméra en riant.	[On entend des ordres en anglais provenant d'un haut-parleur.]	
106	10:40	** : Répétition de #105.	Même que #105.		
107	10:43		Même que #105		
108	10:47		Contre-plongée vers un avion dans le ciel.	SOLDAT (voix off): Crime que j'étais mal.	
109	10:50		Pan à droite de "GUS" gravé sur un arbre vers un groupe de soldats.		

Légende

** : Problème de point de vue
Lettre rouge : voix off

■ Esthétique de l'image digitale (vidéo, TV)

	Durée	Montage & Commentaires	Trame visuelle	Trame sonore
1 1 0	10:57		Plan poitrine de Gus, la main bandée.	<p>[Bruits de coups de feu sourds.]</p> <p>SOLDAT (voix off): La guerre... la fausse guerre a continué cette journée-là toute croche, c'était réellement devenu une fausse guerre, en tout cas, pour moi. J'avais vraiment perdu tout intérêt dans ces histoires-là, je m'occupais des faux blessés pis je trouvais ça niais, j'avais pas le temps de m'arrêter pour essayer de me soigner parce que moi je pensais à ce qui m'arrivait comme une vraie maladie. Le soir j'ai continué de filmer en me disant que ça passerait, tsé que j'aurais des films à montrer à ma mère à ma perdition, pis je me disais que l'histoire de Gus ça serait du passé. Fa- que je continuais de filmer mais j'étais plus capable de me concentrer sur ce que je filmais. Je trouvais les hommes nonos, pis les femmes eh, en fait, ça parle toute seule... [#118]. Au mess, il se passait rien de spécial, ça je le savais pis j'espérais même que ce rien de spécial-là me remettrait dans ma peau, à ma place. Je pensais encore à ce moment-là que ma place c'était réellement celle qu'on m'avait dit de prendre. Un moment donné, il y a quelqu'un qui a fait jouer une chanson qui a été célèbre pendant une des deux grosses guerres, je sais pas, je pense que c'est la première, la guerre de 14... [Musique commence.]</p>
1 1 1	11:03		Plan ceinture de Gus, la main bandée. Il fait tomber son chapeau et le remet sur sa tête à quelques reprises.	
1 1 2	11:41		Jump-cut de #111. Gus reste la tête baissée.	
1 1 3	11:44		Plan d'ensemble du sol, des uniformes, casques et armes reposent par terre.	
1 1 4	11:48		Plan ceinture d'un soldat couché par terre.	
1 1 5	11:53		Plan épaules d'un soldat, pensif.	
1 1 6	11:58		Plan poitrine d'un soldat qui rit.	
1 1 7	12:03		Plan épaules d'un soldat qui regarde la caméra, un autre en plan poitrine.	
1 1 8	12:08		Travelling avant vers un camion, en contre-plongée sur une femme soldat dans le camion qui déboutonne sa chemise.	
1 1 9	12:27	En accéléré.	Travelling avant vers le dortoir.	
1 2 0	12:35		Plongée sur de la nourriture sur une table (Pan).	
1 2 1	12:41	En accéléré. De 13m38 à 13m49, la pellicule saute.	Plan d'ensemble dans un camp, des soldats mangent et parlent à table.	
1 2 2	13:53	En accéléré.	Travelling avant, dans un bar.	
1 2 3	14:12	En accéléré.	Travelling avant vers la cuisine.	
1 2 4	14:36	En accéléré.	Travelling avant dans la forêt, la caméra se berce de gauche à droite (instable).	
1 2 5	14:42	En accéléré.	Contre-plongée vers le ciel, pan de haut en bas vers le visage de l'homme à la caméra, puis pas de bas en haut.	
1 2 6	14:44	En accéléré.	Travelling avant dans la forêt.	
1 2 7	14:47		Plan poitrine de deux soldats qui regardent directement l'objectif.	

Légende

** : Problème de point de vue
Lettre rouge : voix off

■ Esthétique de l'image digitale (vidéo, TV)

	<u>Durée</u>	<u>Montage & Commentaires</u>	<u>Trame visuelle</u>	<u>Trame sonore</u>	
1 2 8	14:54		Plongée sur un bol de toilette. Travelling arrière révélant "#1 The best in Canada" écrit sur le mur.	qui arrivait là me donnait l'impression que j'enlevais mon verre quand quelqu'un essayait de verser quelque chose dedans, comme un mauvais réflexe. Le pire c'est que j'ai pas arrêté une seconde de filmer pendant ce temps-là, j'avais l'œil complètement collé dans la caméra, je me cachais en fait derrière la caméra. Je me rappelle pas ces shots-là, comme lui [#128] J'ai tout filmé, même eh, la toilette ici, où j'ai essayé de vomir... toute mon histoire, comme pour m'en débarrasser.	
1 2 9	15:10		Gros plan sur un haut-parleur (travelling + pan).	[On entend des ordres donnés en anglais provenant d'un haut-parleur.]	
1 3 0	15:29		Plan poitrine d'un soldat dans un char d'assaut.	<p>SOLDAT (voix off): Le lendemain de la veille. La fausse guerre continuait, pis eh, en fait, pour moi c'était plus une fausse guerre, c'était une vraie guerre, pis même la voix de l'annonceur qui annonçait cette guerre-là arrivait plus à me faire croire que c'était une pratique. C'est sûr que le fait de prendre des vues de ce qui se passait autour de moi ça m'impressionnait encore plus, c'était plus dur à prendre. En tout cas, un moment donné j'ai eu peur pour vrai, ça c'est sur, j'ai eu la chienne. J'avais entendu dire qu'il y avait eu un accident pis qu'il y avait des blessés. Pis je savais pas si les blessés que je filmais étaient des vrais blessés, ou s'ils jouaient aux blessés dans le jeu de la guerre [#137].</p>	
1 3 1	15:34		Travelling arrière sur un véhicule devant d'autres véhicules.		
1 3 2	15:42		Plan d'ensemble d'un champ de bataille, pan à droite vers des soldats.		
1 3 3	15:48		Plan d'ensemble d'un champ, des soldats rampent dans l'herbe.		
1 3 4	15:56		Plan d'ensemble d'un champ, des soldats courent.		
1 3 5	15:58		Plan d'ensemble d'un champ, des soldats marchent avec leurs mains sur la nuque.		
1 3 6	16:10		Contre-plongée sur des feuillages, un soldat est camouflé.		
1 3 7	16:13		Plan d'ensemble d'un champ, un soldat tient en joue trois autres soldats.		
1 3 8	16:22		Plan américain des soldats.		[On entend la voix anglaise provenant du haut-parleur.]
1 3 9	16:25		Plan d'ensemble du champ, des soldats marchent lentement. Pan sur un soldat en transportant un autre.		<p>SOLDAT (voix off): Non seulement ça, mais je savais pas que le soldat qu'on voit ici était Gus, pis ça ça a été le plus dur à prendre. Je voyais pas sa figure tsé, quand j'ai su que c'était lui, quand j'ai su qu'il était blessé pour vrai là, j'ai eu réellement peur qu'il meurt. Je sentais que tout ce que j'avais ressenti en moi quand je l'avais vu pour la première fois, il me semblait que tout ça allait se renverser par terre, sans avoir rien faite, sauf évidemment c'est sur m'avoir <i>fucké</i> la tête complètement. Je filmais les infirmiers qui lui rasaient la cuisse, je sais pas pourquoi encore, peut-être parce que je voulais qu'ils fassent attention à ce qu'ils faisaient pis... [#142]. J'ai pas pu rentrer dans la salle d'opération, j'ai pas essayé non plus, c'est sûr. Je suis allé à côté plutôt dans la salle de stérilisation, j'écoutais le médecin qui décrivait l'opération à des apprentis je pense, je sais pas...</p>
1 4 0	16:36		Plan ceinture des deux soldats, travelling arrière devant eux. L'un d'eux a un bandage à une jambe. D'autres soldats l'aident à monter dans un camion.		
1 4 1	16:59		Plan général de docteurs en tenue d'opération.		
1 4 2	17:01		Travelling en bas vers un infirmier qui rase la cuisse du patient. Pan à droite vers les chirurgiens.	<p>MÉDECIN: "Alors le morceau d'obus est identifié à l'aide des rayons X et nous eh... Hé christ!" [On entend des bruits.]</p>	
1 4 3	17:38		Pan à gauche sur un infirmier qui prépare des paquets.		
1 4 4	17:58		Plan général du champ, une tente dans le coin droit, un soldat au milieu.	<p>SOLDAT (voix off): Ensuite je suis sorti dehors... c'est tout de suite après ça [#145]. Juste le "cling" du morceau d'obus qui tombe dans le bol quand le méde</p>	

Légende

** : Problème de point de vue
Lettre rouge : voix off

■ Esthétique de l'image digitale (vidéo, TV)

	<u>Durée</u>	<u>Montage & Commentaires</u>	<u>Trame visuelle</u>	<u>Trame sonore</u>
1 4 5	18:01		Plan général de deux soldats.	<p>morceau d'obus qui tombe dans le bol quand le médecin l'a enlevé ça m'avait complètement levé le cœur, tsé, pis là de voir tous les soldats qui faisaient rien comme d'habitude j'étais plus capable de prendre ça. Ici c'est la tente de convalescence ça. Je suis allé là pensant que je pourrais m'expliquer avec Gus une fois pour toute, mais tsé, comme tu peux voir, c'est pas ce qu'on peut appeler un endroit intime, faque j'ai pas rien fait d'autre que de filmer. En filmant, c'est ça qui s'est passé encore, j'ai perdu toute envie de lui parler. Eh, il m'aurait pas compris d'abord, il était tellement bien dorloté, il posait pas de questions, il voulait seulement manger son spaghetti. Un moment donné il a fallu que je sorte, parce que le sang de la veille pis la sauce à spaghetti d'aujourd'hui, ça faisait que j'étais vraiment plus capable de regarder le rouge, la couleur rouge. Surtout que j'avais fait retarder le manger parce que je voulais le filmer un peu plus pis son spaghetti était froid tsé pis eh... En tout cas, ça m'a tombé sur le cœur, il a fallu que je sorte, pis le haut-parleur décrivait la fin du combat à ce moment-là...</p> <p>HAUT-PARLEUR: "The enemy has been destroyed. Thank you very much ladies and gentlemen. [...]"</p> <p>SOLDAT (voix off): Pauvre ennemi. Il avait pas eu de chance, pas de chance pantoute en fait. Même si le combat était arrangé, pis que j'étais dans l'équipe gagnante, j'en avais pas eu ben gros moi non plus, me semble que j'avais perdu pis, me semble même que j'étais devenu un ennemi pour l'armée, pour Gus, pis pour tout le monde. C'est plate tsé, dans ma tête à ce moment-là, le fait d'avoir éprouvé quelque chose pour quelqu'un qui était un homme faisait que j'étais homosexuel, pis quand on est homosexuel ben, on peut pas même si on veut on peut pas rester dans l'armée, on peut pas. Mais j'ai été au devant des coups pareil, j'ai demandé à mon commandant de quitter l'armée, c'est lui qu'on voit ici [#159]. [Pause, la musique ("La Madelon") devient plus forte.] Ils m'ont fait passer un tas de tests psychiatriques, puis ils m'ont laissé partir seulement, finalement, après avoir vu le film que vous venez de voir.</p> <p>["La Madelon" continue pour se terminer avec le dernier plan].</p>
1 4 6	18:05		Plan pieds de trois soldats qui discutent.	
1 4 7	18:11		Travelling arrière vers une assiette pleine sur un cabaret. Pan à gauche sur un patient (Gus) qui fait signe à l'infirmier. Pan à droite sur l'infirmier qui aide un autre patient.	
1 4 8	18:23		Plan ceinture du patient (Gus) qui fait des signes.	
1 4 9	18:29		Plan général des quartiers des patients. L'infirmier apporte un cabaret à Gus (pan).	
1 5 0	18:51		Contre-plongée de Gus et d'un autre patient.	
1 5 1	18:54		Plan ceinture de Gus, assis dans son lit en mangeant. Pan à droite vers d'autres patients.	
1 5 2	19:05		Plan ceinture de Gus, assis dans son lit, qui continue de manger. Pan à droite sur l'autre patient, puis de retour à gauche vers Gus, qui prend une bouchée puis grimace.	
1 5 3	19:20	En accéléré. Quelques jump-cuts.	Travelling autour du haut-parleur.	
1 5 4	19:45	En accéléré.	Travelling autour d'un arbre près des tentes. (Des fers à cheval sont cloués sur l'arbre.) La caméra arrête devant les fers à cheval.	
1 5 5	19:56		Plan d'ensemble d'un groupe de soldats attroupés dans un champ.	
1 5 6	20:04		Plan poitrine d'un soldat, de dos. Un groupe de soldats marche dans le champ.	
1 5 7	20:14		Pan à gauche sur les soldats qui marchent. Pan à droite.	
1 5 8	20:28		Pan sur un plan pieds d'un soldat qui va à la rencontre d'un commandant.	
1 5 9	20:38		Travelling latéral autour du commandant.	
1 6 0	20:57		Plan pieds de trois soldats qui s'éloignent de la caméra.	
1 6 1	21:17	Image surexposée. Générique sur l'image.	Plan ceinture d'une femme soldat.	
1 6 2	21:45		FIN.	

Légende

** : Problème de point de vue
Lettre rouge : voix off

■ Esthétique de l'image digitale (vidéo, TV)

Appendice 2

Découpage technique

*Le voleur
vit en enfer*

1984

19 minutes

	Durée	Montage & Commentaires	Trame visuelle	Trame sonore
1	0:00		Sur un fond rouge, le début d'une pellicule de film joue. Écrit à la main, on peut lire: "Les éléments de ce film ont été trouvés dans une maison qui allait être démolie."	[Une sonnerie de téléphone.] <u>PAULINE</u> : Victime Anonyme, bonjour!
■	0:06	Fondu enchaîné.	Images fades de télévision, une série d'images du dessin animé "Road Runner". Le Coyote tente d'attraper le Road Runner.	<u>JEAN-MARC</u> : Ça serait pour eh, j'aurais le goût de parler à quelqu'un. <u>PAULINE</u> : Je peux vous écouter. <u>J-M</u> : J'avais filmé quelque chose pis je viens de recevoir mon film. Ça ressemble à... je sais pas si tu connais ça le Road Runner à la TV? <u>P</u> : Oui... <u>J-M</u> : Tsé, le Road Runner pis le Coyote? En tout cas, le Coyote court après le Road Runner, mais c'est pas pour le manger tsé, parce qu'avec toute l'argent qu'il dépense pour s'acheter des petites bébèles il pourrait s'acheter à manger tsé, il est tout seul dans le désert pis il a peut-être besoin de se désennuyer pis de parler à quelqu'un. Ou bedon, il veut y voler quelque chose, il veut voler quelque chose au Road Runner. Ben, ça ressemble à ça mon affaire...
3	1:03	Ellipse.	Titre écrit à la main en noir sur un fond rouge: "Le voleur vit en enfer."	[Quelqu'un tousse.]
4	1:12	Fondu enchaîné.	Plan d'ensemble d'un immeuble décrépi, des enfants jouent dans la rue.	[Un homme chante "La fortune".] <u>VIEIL HOMME</u> : La fortune, c'est une belle chose, quand on en a on en profite... [il continue de chanter en arrière-plan.]
5	1:26		Contre-plongée sur le toit de l'immeuble triangulaire.	<u>JEAN-MARC</u> : La maison où je vis là, c'est une maison, elle a juste trois murs au lieu de quatre. Pis dès que j'ai mis les pieds dans la maison ici, j'ai un voisin en bas, pis il s'est mis à chanter, il chante quasiment sans arrêt jour et nuit. Ça s'appelle "La fortune", il chante la fortune. C'est assez spécial, ce jour-là, il fallait que je m'inscrive au Bien-être, pis le gars d'en bas qui chante la fortune...
6	1:29		Contre-plongée de l'intérieur de l'immeuble, vers le ciel.	<u>PAULINE</u> : Oui...
7	1:51	Ellipse.	Plan d'ensemble vu de la fenêtre vers d'autres immeubles.	<u>COMMIS DE L'AIDE SOCIALE</u> : Venez ici avec votre livret de banque, votre carte d'assurance-sociale, un reçu de loyer pis votre baptistère.
8	2:11		Plan d'ensemble vu de la fenêtre de l'immeuble de briques rouges d'en face, montrant un balcon et deux fenêtres.	<u>JEAN-MARC</u> : Mais j'ai le droit à combien d'argent... <u>C</u> : 376\$ par mois. <u>J-M</u> : Est-ce que j'ai le droit de travailler? <u>C</u> : Vous avez le droit à 25\$ <u>J-M</u> : J'ai le droit de travailler pour 25\$ par mois? <u>C</u> : Ouais. <u>J-M</u> : Yiable. Mais c'est ça, si on a rien qu'une job à temps partiel on est toujours maintenu à 400\$ par mois, c'est au-dessous du seuil de la pauvreté ça... <u>C</u> : Ben monsieur, voulez-vous gagner mon salaire pis travailler à ma place là? C'est impossible... <u>J-M</u> : J'haïrais pas ça! <u>C</u> : Ben oui, je le sais monsieur mais moi je suis ici! Ok? [Il raccroche.] <u>J-M</u> : Vous êtes bien payé vous...
9	2:23		Plongée de la fenêtre sur une fourgonnette bleue dans la rue, une corde à linge plus loin sur laquelle sèchent des vêtements pour bébé.	
10	2:32		Contre-plongée vue de la fenêtre vers le ciel, montrant des câbles électriques et téléphoniques. Jump-cut, l'image prend une teinte verte.	
11	2:39	Image teintée verte.	Plongée vue de la fenêtre sur un automobile, la porte de l'immeuble d'en face se referme.	
12	2:42	Ellipse. Image teintée verte.	Légère contre-plongée sur un toit, des vêtements sur une corde à linge.	[Le vieil homme chante "La fortune".]
13	2:46	Image teintée verte.	Plan d'ensemble vu du toit de l'immeuble sur les autres immeubles avoisinants.	

Légende

** : Problème de point de vue

■ Esthétique de l'image digital (vidéo, TV)

	<u>Durée</u>	<u>Montage & Commentaires</u>	<u>Trame visuelle</u>	<u>Trame sonore</u>
1 4	2:49		Plongée vue de la fenêtre vers le deuxième étage de l'immeuble d'en face, des vêtements sur la corde à linge.	
1 5	2:54		Plan vu de la fenêtre d'un toit d'immeuble avoisinant, avec des vêtements séchant sur une corde à linge.	
1 6	2:59		Plan vu de la fenêtre d'un immeuble décrépi, une corde à linge pleine passant d'un mur à l'autre.	
1 7	3:03		Plongée vue de la fenêtre sur une corde à linge pleine.	
1 8	3:07		Plan vu de la fenêtre sur une corde à linge sur le deuxième étage d'un des immeubles en face.	
1 9	3:12		Plan d'ensemble du voisinage au crépuscule.	
2 0	3:16	Ellipse.	Plongée sur une voiture bleue.	
2 1	3:23		Plan d'ensemble vu de la fenêtre sur des immeubles et des poteaux électriques au crépuscule.	[On entend le vieil homme chanter en arrière-plan.]
2 2	3:27		Plongée vue de la fenêtre sur une corde à linge la nuit.	<u>JEAN-MARC</u> : Il y a quelque chose ici, quelque chose de spécial. Quand je suis arrivé ici, j'ai commencé à faire des choses malgré moi. Tsé c'est comme dans un rêve, des fois dans mes rêves je sais qu'il va arriver quelque chose, mettons si j'ouvre une porte, mais même à ça je peux pas m'empêcher de l'ouvrir, pis comme de fait il m'arrive de quoi, tsé. Pis là, quand j'ai vu ça, quand j'ai vu que je commençais à faire des affaires comme dans des rêves, j'avais une caméra Super 8 pis j'ai commencé à enregistrer pis à filmer autour, pis enregistrer avec un microphone sur le bord de la fenêtre. C'est pas tellement que j'avais le goût de faire un film, c'est que je voulais voir si les choses qui m'arrive, si ça m'arrivent pour vrai. En tout cas ce soir-là c'était le soir de la St-Jean. C'est assez spécial d'avoir un Saint-Patron qui n'a plus de tête sur les épaules.
2 3	3:33		Plan d'ensemble vu de la fenêtre du voisinage, la nuit.	
2 4	3:38		Plan d'ensemble vu de la fenêtre du voisinage, la nuit.	
2 5	3:44		Plongée sur la rue la nuit, des autos circulent.	
2 6	3:51		Plongée sur la rue la nuit, des autos circulent.	
2 7	3:54		Plongée sur la rue la nuit, des autos circulent.	
2 8	3:56		Plongée sur des gens sortant d'une auto qui entrent dans l'immeuble d'en face.	
2 9	3:59		Plongée sur des gens devant l'immeuble d'en face.	
3 0	4:02	Ellipse. Fondu au rouge, comme si c'était la fin de la pellicule.	Plan d'ensemble des feux d'artifices qui éclatent derrière un immeuble.	
3 1	4:07		Le jour, plongée sur le sol vu de la fenêtre sur un chien déféquant.	
3 2	4:15		Plongée vue de la fenêtre sur un homme, torse nu, assis dans une chaise berçante devant l'immeuble d'en face.	[Le vieil homme chante.]
3 3	4:22		Plongée vue de la fenêtre sur deux personnes dans la rue regardant à droite vers l'homme au torse nu.	
3 4	4:26		Légère plongée vue de la fenêtre sur le deuxième étage de l'immeuble à gauche, une vieille dame retourne à l'intérieur. Pan en bas vers un jeune homme immobile sur une bicyclette.	<u>PAULINE</u> : Tu lui en as posé des questions pourquoi il chante tout le temps cette chanson-là? Toi, tu penses que c'est lui mais c'est peut-être un disque qu'il fait jouer tout le temps, c'est peut-être pas lui. <u>JEAN-MARC</u> : Bon, je trouvais pas ça si pire au début. Tsé j'ai trouvé ça bizarre là, mais j'ai trouvé ça

Légende

** : Problème de point de vue

■ Esthétique de l'image digital (vidéo, TV)

	Durée	Montage & Commentaires	Trame visuelle	Trame sonore	
3 5	4:44		Plongée vue de la fenêtre sur deux hommes assis sur un auto.	<p>but... Tsé je trouvais ça bizarre là, mais je trouvais ça bizarre, j'étais dans un nouveau logement pis tsé quand je me réveillais la nuit un peu perdu pis quand je l'entendais je savais que j'étais chez moi, mais tsé.</p> <p>P: Hum hum...</p> <p>J-M: Pis quand il chantait la fortune, au commencement j'ai dit m'a faire une joke pis j'appelais mes amis de Shawinigan pis je leur disais que je vivais dans un quartier riche. Au début ils trouvaient ça drôle, ils savaient que j'étais sur le Bien-être, tsé c'est évident, sauf qu'un moment donné j'étais plus capable d'arrêter cette farce-là, je continuais...</p> <p>P: Tu fabulais comme ça...</p> <p>J-M: C'est ça. Pis je me disais "pourquoi j'arrête pas?" Pis c'était plus fort que moi! C'est encore une des choses que j'ai faite sans le vouloir, tsé, pis je continuais mon affaire, un moment donné ils se sont tannés pis ils m'ont envoyé chier, pis en tout cas, je me suis retrouvé tout seul avec mon voisin qui chantait.</p> <p>P: Toi tu trouves que tout ce que t'as imaginé ce serait ce que t'aurais voulu avoir, tu voudrais avoir un voisin riche pis tout ça, mais c'est pas ça, tu restes dans un milieu défavorisé n'est-ce pas?</p> <p>J-M: Ouhen c'est ça... [...] pendant un bon bout de temps, la seule personne à qui je parlais c'était la propriétaire de la maison. Elle venait entretenir son terrain pis elle m'appelait à toutes les semaines pis elle me racontait toutes sortes d'histoire. On dirait que tout ce qu'elle avait dans la tête c'était pour me faire peur...</p> <p>P: De te faire peur?</p> <p>J-M: De me faire peur ou bedon de me convertir à son espèce de religion de Krishna là, une affaire...</p> <p>P: Ah, elle est dans une religion comme celle-là?</p> <p>J-M: Ouhen...</p>	
3 6	4:58		Légère plongée sur une dame debout.		
3 7	5:04		Plongée vue de la fenêtre sur un homme assis par terre devant l'immeuble de droite, caressant un chat.		
3 8	5:06		Même que #37, mais l'homme joue avec un chien, trois hommes à la droite du cadre le regardent.		
3 9	5:09		Plongée vue de la fenêtre sur la ruelle où des hommes jouent aux fers.		
4 0	5:17		Même que #39, mais de nuit.		
4 1	5:27	Jump-cut dans le plan.	Similaire à #39, mais plus large, beaucoup de gens regardent deux hommes boxer.		
4 2	5:39		Même que #38, l'homme est seul.		
4 3	5:43		Même que #42, une petite fille est debout devant l'homme.		
4 4	5:49		Similaire à #43, mais plus à droite, la vue est obstruée par le mur, la petite fille danse.		
4 5	5:53		Plongée vue de la fenêtre sur une dame qui marche vers l'immeuble.		
4 6	5:57		Plongée vue de la fenêtre sur un couple qui ramassent des déchets sur un espace vert mal entretenu.		
4 7	6:10		Similaire à #46, mais plus à gauche.		
4 8	6:20		Plongée vue de la fenêtre sur la rue, une femme transporte une boîte.		
4 9	6:24		Même que #46, le couple nettoie l'espace vert.		
5 0	6:34	Ellipse.	Plongée sur la dame qui travaille dans l'espace vert.		<p>PROPRIÉTAIRE: Ben j'ai passé une dure secousse, mais là je viens d'être libérée. J'avais loué mon sous-sol en bas de chez-nous pour le premier juillet, pis sans m'en rendre compte je l'avais loué à un couple pis c'était des récidivistes, de 21 ans chaque, pis c'était dans la haute pègre. Elle s'était une Dumâlot, c'était le bras-droit de Catroni, pis lui c'était un Jutras, pis toutes les Jutras sont dans pègre. Faque j'étais dans la haute pègre, je vous dis que j'étais pas grosse hein! Les fenêtres étaient ouvertes l'été, on venait pas à bout à dormir. C'est rempli de pègres dans mon quartier, c'est plein plein, à tous les coins de rue il en a de ça. J'étais pas la seule à me faire échauder. Pis là les Charismatiques se sont tous mis à prier avec moi, on a faite beaucoup de neuvaines, on a faite dire beaucoup de messes, pis là le Seigneur m'a délivré hier, ils sont partis.</p>
5 1	6:39		Plongée sur l'homme qui travaille dans l'espace vert.		
5 2	6:41		Plongée vue de la fenêtre sur un homme qui ouvre la porte de sa voiture.		
5 3	6:48		Plongée vue de la fenêtre sur un chien dans la ruelle.		
5 4	6:54	Image teintée verte.	Plongée vue de la fenêtre sur la rue.		
5 5	7:01		Légère plongée vue de la fenêtre sur une femme et un enfant sur le balcon d'en face (gauche), la femme regarde à droite.		
5 6	7:05	Image teintée verte.	Même que #54.		
5 7	7:07	Ellipse.	Vue obstruée du balcon d'en face (#55).		
5 8	7:10		Plongée vue de la fenêtre sur un couple qui marche dans la rue se serrant l'un contre l'autre. Pan en haut vers le balcon (#55).	<p>PAULINE: T'aurais pas le goût de sortir?</p> <p>JEAN-MARC: J'ai peur ostie! J'ai peur de sortir dehors, j'ai peur du monde autour, c'est toute une gang d'hypocrites, des voleurs, ils passent leur temps à s'espionner, pis ils se regardent pis, ils finissent par s'haïr, tsé on finit par s'haïr. Moi, je les connais même pas ces</p>	

Légende

** : Problème de point de vue

■ Esthétique de l'image digital (vidéo, TV)

	Durée	Montage & Commentaires	Trame visuelle	Trame sonore
59	7:19	Jump-cut dans le plan (7m43)	Plongée vue de la fenêtre vers la porte de l'immeuble à droite. Une vieille dame l'ouvre.	gens-là pis je les haïs! On a rien que ça à faire de se regarder à la journée longue, qu'est-ce que tu veux qui arrive d'autre? On s'haît! Faque ça fait que je suis un voleur, d'une certaine façon, pis tout le monde est un peu le voleur de tout le monde... P: Oui... J-M: En tout cas, chaque fois que je regardais dehors, ça faisait comme me descendre d'une coche à chaque fois tsé... P: Oui... Pis est-ce que tu penses que la maison où tu habites est une maison hantée? J-M: Ah, je le sais pas, mais avec ce que j'ai vu dans le film que j'ai faite développer là... P: T'as vu quoi dans le film? J-M: Ah, toutes sortes d'affaires... Je regarde autour ce qui arrive pis je sais ce qui va m'arriver faque la même affaire, j'ai jamais eu peur de même de ma vie maudit!
60	8:02	Ellipse. Léger accéléré.	Même que #59, mais la porte est fermée. Un vieil homme l'ouvre, il parle fort.	[On entend faiblement les bruits et discussions de la rue.] VIEIL HOMME (#60): [Des lamentations presque incohérentes dirigées aux gens dans la rue] Vous avez assez faites de mal [...]. Toé là! Reste chez-vous mon ostie de [...] VOISIN1: Ferme ta yeule Christ de vieux fou! [...] Mange de la marde là dans toilette, y'en a là! Mange de la marde! Décôlisse là envoie là décôlisse! [...] VOISINE1: [à la dame de #59] Passez dans rue là, c'est un malade mental, c'est un fou! Passez de l'autre bord! [#65] VOISIN1: C'est le vieux Joe, tsé le vieux Joe qui restait là [dans l'immeuble?], c'est un malade, le monde passe pis y fesse [...]. [On entend les commentaires des gens qui l'observent de loin. Le vieil homme revient (#69), il crie de façon colérique aux gens de la rue. Des policiers arrivent.] POLICIER1: [Au vieil homme (#73)] On te fera pas mal là... Tiens, on te fera pas mal...
61	8:14	Léger accéléré.	Plongée vue de la fenêtre sur des gens de l'immeuble de gauche qui regardent le vieil homme.	
62	8:18	Léger accéléré.	Similaire à #60, mais plus bas.	
63	8:29	Léger accéléré.	Même que #61, les gens s'assoient sur un auto pour regarder le vieil homme.	
64	8:34	Léger accéléré.	Plongée vue de la fenêtre sur le vieil homme qui s'éloigne.	
65	8:39	Léger accéléré.	Même que #60. Un couple sort et pointe la ruelle à la vieille dame.	
66	8:54	Léger accéléré.	Plongée vue de la fenêtre sur un attroupement dans la ruelle. Pan à droite suivant un jeune homme.	
67	9:03	Léger accéléré.	Plongée vue de la fenêtre sur l'attroupement dans la ruelle.	
68	9:06	Léger accéléré.	Plongée vue de la fenêtre sur un attroupement devant l'immeuble de gauche.	
69	9:10	Léger accéléré.	Plongée vue de la fenêtre sur la rue où le vieil homme est revenu.	
70	9:16	Léger accéléré.	Plongée vue de la fenêtre sur des enfants qui courent dans la rue.	
71	9:19	Léger accéléré.	Plongée vue de la fenêtre sur une voiture de police. Deux officiers en sortent.	
72	9:25	Léger accéléré.	Plongée vue de la fenêtre sur le vieil homme. Un agent marche vers lui, lui parle.	
73	9:32	Léger accéléré.	Plongée vue de la fenêtre sur la rue, les deux agents tiennent le vieil homme qui se débat par les bras.	
74	9:36	Léger accéléré.	Plongée vue de la fenêtre, les agents mettent le vieil homme dans leur voiture.	
75	9:40	Ellipse.	Plongée vue de la fenêtre sur une dame regardant vers la droite dans la rue. Pan en haut vers la dame qui rentre chez elle, la porte se referme.	

Légende

** : Problème de point de vue

■ Esthétique de l'image digital (vidéo, TV)

	Durée	Montage & Commentaires	Trame visuelle	Trame sonore
7 6	9:59		Plongée vue de la fenêtre sur la porte de l'édifice de droite, la vieil dame regarde par la fenêtre.	P: Hum hum... c'était l'impression que t'avais, qu'il allait arriver quelque chose de grave? J-M: Pardon?
7 7	10:26	Image teintée de vert-bleu.	Contre-plongée vue de la fenêtre vers le toit de l'immeuble d'en face.	P: C'était l'impression qu'ils avaient, qu'il allait arriver quelque chose de grave? J-M: Ouais. C'était assez spécial aussi, ce jours-là le voisin d'en-bas a arrêté de chanter. Ça c'était au début de l'automne, pis là il s'est mis à parler tout seul. Moi je pense en tout cas que le vieux bonhomme il venait de passer une maladie tsé.
7 8	10:29	Image teintée de bleu.	Plan d'ensemble vue du toit de l'immeuble, sur le voisinage.	
7 9	10:33	Image teintée de bleu.	Plan vu du toit de l'immeuble, sur des débris.	
8 0	10:37	Image teintée de vert.	Plongée sur un chien qui fouille dans des débris.	
8 1	10:42	Image teintée de vert.	Plan vu de la fenêtre sur le balcon du deuxième étage de l'immeuble à gauche.	
8 2	10:44		Plongée vue de la fenêtre sur un camion d'éboueurs.	
8 3	10:51		Plan général de l'immeuble d'en face, un gros camion stationné devant.	
8 4	10:59	L'image est accélérée.	Légère plongée sur la rue, hors-foyer.	
8 5	11:04	En accéléré.	Plongée vue de la fenêtre sur une automobile avec le capot ouvert.	
8 6	11:06		Plan général d'un immeuble (?).	[On entend les beuglements incompréhensibles du voisin.]
8 7	11:12		Plongée vue de la fenêtre sur un automobile avec les phares allumés.	
8 8	11:17		Contre-plongée vers la lune. Jump-cut, la lune est plus basse et de grosses lumières éblouissent l'image.	
8 9	11:25		Plan d'ensemble vu du toit de l'immeuble sur le voisinage, la nuit.	
9 0	11:32		Même que #79, la nuit.	
9 1	11:34		Plan d'ensemble vu du toit de l'immeuble sur le voisinage, la nuit.	
9 2	11:36		Plongée vue de la fenêtre sur un chien qui fouille dans les sacs à poubelle.	
9 3	11:42	Ellipse. Fondu dans l'image, comme si la pellicule était endommagée.	Même que #92, mais le jour sans le chien. Des flocons de neige tombent.	
9 4	11:47	Encadré sur les côtés.	Plan général vu du toit sur l'immeuble d'en face. La neige tombe.	[Les beuglements du voisin continue.]
9 5	11:51		Même que #79, mais avec des flocons de neige.	JEAN-MARC: Après ça c'était le début de l'hiver pis eh, j'ai pas vu personne dehors tsé. On dirait que le monde, ce qu'ils avaient à faire, ils le faisaient la nuit en cachette tsé. Pis sa voix en bas là, elle commençait à être plus forte aussi...
9 6	11:55		Légère plongée sur la rue, le temps est maussade, la neige tombe.	PAULINE: Hum hum...
9 7	11:58		Plongée vue de la fenêtre sur la rue, il neige.	
9 8	12:01		Plongée vue de la fenêtre sur la rue, des traces de pneus dans la neige.	

Légende

** : Problème de point de vue

■ Esthétique de l'image digital (vidéo, TV)

	<u>Durée</u>	<u>Montage & Commentaires</u>	<u>Trame visuelle</u>	<u>Trame sonore</u>
9 9	12:04		Légère contre-plongée vue de la fenêtre sur les autres immeubles à la gauche.	
1 0 0	12:06		Plongée sur un auto dans la rue.	
1 0 1	12:09		Plan général du toit vu d'une fenêtre.	[On continue à entendre les beuglements du voisin. Il crie des jurons sans grande cohérence.]
1 0 2	12:18		Légère contre-plongée vue de la fenêtre sur le troisième étage de l'immeuble à gauche.	
1 0 3	12:22		Même que #79, mais le sol est enseveli de neige.	
1 0 4	12:25		Plongée sur une automobile ensevelie de neige.	
1 0 5	12:28	Coupure comme si c'était la fin de la pellicule.	Plan d'une fenêtre	
1 0 6	12:30		Plan général du toit enneigé.	
1 0 7	12:32		Plan général d'un building vu du toit, la neige tombe.	
1 0 8	12:34		Plongée sur une automobile sous la neige.	
1 0 9	12:35		Plan général du balcon d'en face, un poteau en avant-plan. Il neige.	
1 1 0	12:38		Plan général vu de la fenêtre, le vent souffle.	
1 1 1	12:42		Plan tout en blanc.	
1 1 2	12:44		Plongée vue de la fenêtre sur une automobile enneigée.	
1 1 3	12:47		Légère plongée vue de la fenêtre sur le balcon du deuxième étage de l'immeuble de droite.	
1 1 4	12:49		Plongée vue de la fenêtre sur une automobile jaune enneigée.	
1 1 5	12:50		Plan d'ensemble des immeubles enneigés.	
1 1 6	12:52		Plongée vue de la fenêtre sur la rue enneigée.	
1 1 7	12:53		Contre-plongée vue de la fenêtre givrée du toit de l'immeuble d'en face.	
1 1 8	12:55		Plan général vu de la fenêtre givrée du balcon d'en face.	
1 1 9	12:59		Plongée vue de la fenêtre sur un auto bleu enneigé.	

Légende

** : Problème de point de vue

■ Esthétique de l'image digital (vidéo, TV)

	Durée	Montage & Commentaires	Trame visuelle	Trame sonore
1 2 0	13:01		Même que #110.	
1 2 1	13:04		Contre-plongée vue de la fenêtre givrée sur le toit de l'immeuble en face. Pan sur un balcon de l'autre immeuble.	
1 2 2	13:10	Image teintée de vert.	Plan d'ensemble du toit enneigé.	
1 2 3	13:14		Plan d'ensemble de l'immeuble d'en face, deux fenêtres sont éclairées, puis la lumière s'éteint.	
1 2 4	13:26		Deux plans de fenêtres éclairées.	
1 2 5	13:28		Une lumière éblouissante brille à l'écran vue par la fenêtre.	[Silence tant que la lumière est allumée, mais dès qu'elle s'éteint, les râlements du voisin continuent.]
1 2 6	13:30		La fenêtre givrée.	
1 2 7	13:33		Le givre de la fenêtre obstrue la vue.	
1 2 8	13:38	Ellipse.	Plan d'ensemble de l'immeuble d'en face, les fenêtres éclairées clignotent (Noël).	PAULINE: Quelle sorte de Fêtes as-tu passé? JEAN-MARC: Bizarre. Pendant une semaine, j'ai pas dormi, j'étais sûr qu'il m'avait jeté un mauvais sort, il m'attirait, c'est comme si je pouvais pas faire autrement que d'aller le voir pis de devenir comme lui tsé... P: Oui...
1 2 9	14:00	Jump-cut dans le plan.	Plan poitrine d'un vieil homme qui se berce en fumant une cigarette.	[Court silence sur #129.]
1 3 0	14:20	L'image est teintée de couleur (fin de bobine).	Légère plongée sur un chien assis sur une chaise.	J-M: En tout cas ça faisait bizarre de le voir, pis de rien entendre en même temps tsé. J'étais mal à l'aise, tsé t'es assis devant quelqu'un de même avec ta caméra tsé. Pis autour, ce que j'ai filmé, ça ressemblait à rien, j'ai jamais vu ça une maison de même, toutes sortes de patentes bizarres... Il avait une dinde au four, ben tabarnouche je te jure son cœur battait, le cœur de la dinde, y battait!
1 3 1	14:30		Une télé dans la chambre du vieil homme,	P: Est-ce que t'as un médecin ici à Montréal? J-M: Là toi tu penses que je vois des affaires, que c'est pas vrai...
1 3 2	14:33		Gros plan sur deux pots, un avec un poisson rouge, l'autre avec un œuf reposant sur de l'herbe.	P: Non non non! C'est ça je te dis! Ce que tu vois, tu le vois probablement, mais c'est dans un autre eh, dimension! Tsé on vit dans un monde à trois dimensions, mais il y en a une quatrième dimension! Pis peut-être comme là quand tu me dis que le cœur de la dinde battait, moi quand je regarde ça comme ça, je me dis que la dinde qui était au four était cuite, était morte, son cœur, qui était mort, c'est sûr ne peut pas battre, mais peut-être que dans une autre dimension qu'il y a une autre vie pour cette dinde-là, comme il y en a pour les humains. Peut-être qu'au-dessus de la dinde, il planait une aura que moi j'aurais pas vu, pis que toi, dans une autre dimension, tu pouvais voir!
1 3 3	14:36		Gros plan sur une ampoule éclairée, un drapeau du Canada dans le coin droit du cadre. Pan à gauche.	J-M: Oui mais je l'ai filmé là, on le voit... P: Mais c'est ça je te dis! Il y a des films qu'on peut voir des choses comme ça, c'est sûr...
1 3 4	14:42		Gros plan sur une dinde au four. Des contractions rythmées sont visibles sur la surface.	
1 3 5	15:43	Ellipse.	Plongée vue de la fenêtre cassée sur la rue.	[On entend le voisin en colère crier.]
1 3 6	25:45		Contre-plongée sur le reflet de la fenêtre cassée sur le mur.	

Légende

** : Problème de point de vue

■ Esthétique de l'image digital (vidéo, TV)

	Durée	Montage & Commentaires	Trame visuelle	Trame sonore
1 3 7	15:48		Contre-plongée de la fenêtre cassée sur le mur.	
1 3 8	15:49		Légère contre-plongée sur la fenêtre cassée, pan en bas.	
1 3 9	25:53		Plan de la fenêtre cassée.	
1 4 0	15:55		Pan à gauche sur une ligne de la fenêtre cassée.	
1 4 1	15:57	Jump-cut dans le plan.	Plan du givre dans la fenêtre.	
1 4 2	16:01		Quatre plans rapides de la fenêtre.	
1 4 3	16:01		Plongée vue de la fenêtre sur un homme dehors.	
1 4 4	16:05	Ellipse.	Plongée vue de la fenêtre sur le vieil homme dehors se parlant à lui-même.	[Les beuglements du voisin continuent.] JEAN-MARC: [Il rit] Il est fou còlisse! PAULINE: T'aurais pas envie d'aller voir quelqu'un? J-M: Ah oui il faut que je sorte d'ici, ça a pas d'allure, il faut que je m'en aille! [On entend le récepteur tomber] P: D'accord... [Les beuglements continuent.]
1 4 5	16:11		Plongée vue de la fenêtre sur le vieil homme dehors se parlant à lui-même.	
1 4 6	16:15		Plongée vue de la fenêtre, une voiture de police.	
1 4 7	16:18		Plongée vue de la fenêtre sur la voiture de police qui quitte le cadre.	
1 4 8	16:19		Plongée sur la rue, le vent souffle des nuages de neige.	
1 4 9	16:28		Gros plan sur une roue de voiture.	VOIX INFORMATISÉE: Veuillez raccrocher et composer de nouveau, veuillez raccrocher. Ce message est enregistré. Please hang up and try your call again. Please hang up now. This is a recording. [Bruits de téléphone qui s'estompent lentement.]
1 5 0	16:30	En accéléré.	Un homme, assis dans sa voiture regarde (pan) la roue arrière qui est prise dans la neige.	
1 5 1	16:34	En accéléré.	L'homme pousse la voiture prise dans la neige.	
1 5 2	16:36	En accéléré.	Pan sur la voiture qui avance et recule.	
1 5 3	16:40	En accéléré.	Plongée sur les pieds d'un homme qui balaie la neige. L'homme et un autre homme se dirigent vers la voiture (pan). Jump-cut à la voiture qui s'éloigne.	
1 5 4	16:59	Ellipse.	Plan d'ensemble du voisinage vu de la fenêtre, l'été.	[On entend des oiseaux. Le voisin chante "La fortune". Une sonnerie de téléphone.] PAULINE: Écoute Anonyme bonjour! JEAN-MARC: Pauline? P: Oui? J-M: C'est Jean-Marc! Je sais pas si tu te rappelles de moi? P: Non... pas du tout... J-M: Eh, le gars qui filmaît là...
1 5 5	17:07		Légère plongée sur des gens dans la rue.	
1 5 6	17:11		Légère plongée sur une personne assise près de l'espace vert.	

Légende

** : Problème de point de vue

■ Esthétique de l'image digital (vidéo, TV)

	<u>Durée</u>	<u>Montage & Commentaires</u>	<u>Trame visuelle</u>	<u>Trame sonore</u>
1 5 7	17:17		Plongée sur les pieds du vieil homme qui dansent. Pan en haut vers un plan épaules du vieil homme qui chante.	<u>P:</u> Oui! <u>J-M:</u> Bon, j'ai fini par suivre tes conseils, je t'appelais pour te remercier... <u>P:</u> Bon ça va mieux là?
1 5 8	17:34		Plan ceinture du vieil homme qui saute sur place en fumant son cigare.	<u>J-M:</u> Oui ça va mieux là. Je suis revenu chez moi, j'ai passé un petit bout de temps à l'hôpital. <u>P:</u> Ça bien été là?
1 5 9	17:40		Plan ceinture du vieil homme qui boxe à la caméra.	<u>J-M:</u> Ah oui! Je filme encore, asteur c'est juste pour le fun! Mon voisin est revenu chez lui. Il chante encore mais... Je passe pas mal de temps avec là, on est comme eh... Tout le temps que j'ai été à l'hôpital j'ai pas arrêté de penser à lui pis ça comme réglé ben des affaires, j'ai fini par comprendre son affaire tsé. Dans le fond c'est pas compliqué, il est un peu comme invisible, il y a comme personne qui peut l'attraper, quand ils viennent chercher le chanteur ils tombent sur un boxeur, pis quand ils viennent chercher le boxeur ils tombent sur un capitaine de bateau! En tout cas, asteur on a ben du fun ensemble, on fait toute sorte de personnes en même temps! On fait les fous! Des fois je pars avec son petit chien pis je m'en vais, je marche...
1 6 0	17:58		Plan poitrine du vieil homme qui boxe à la caméra. Pan à droite vers le chien, puis de retour vers le vieil homme.	<u>P:</u> Ah parce qu'il a un petit chien lui?
1 6 1	18:17		Plan ceinture du vieil homme, qui porte un chapeau de capitaine en se berçant.	<u>J-M:</u> Ouais. Je vais prendre des marches avec, je deviens petit petit petit, pareil comme dans les petits bonhommes à TV, quand le film est fini...
1 6 2	18:23		Plongée sur les pieds du vieil homme qui se berce.	<u>P:</u> Il redevient tout petit?
1 6 3	18:27		Plan ceinture du vieil homme, de dos, qui se berce.	<u>J-M:</u> Non, moi je viens tout petit, pareil comme les petits bonhommes à TV...
1 6 4	18:31		Plongée sur le chien couché par terre.	<u>P:</u> Ah ben...
1 6 5	18:32		Pan de droite à gauche sur le vieil homme, dehors, qui saute d'un côté à l'autre.	
1 6 6	18:46		Plan général du vieil homme et de son chien. Ils s'éloignent de la caméra jusqu'à ce qu'ils deviennent "tout petits". Un ceillet les encercle et l'écran passe au noir.	
1 6 7	19:06		Image noire. Générique écrit à la main.	
1 6 8	19:32		FIN.	

Légende

** : Problème de point de vue

■ Esthétique de l'image digital (vidéo, TV)

Appendice 3

Découpage technique

La réception

1989

77 minutes

	Durée	Montage & Commentaires	Trame visuelle	Trame sonore
1	00:00		Écriture blanche sur fond noir, de bas en haut. « Le 3 juin 1989, un capitaine de chalutier trouvait dans ses filets une boîte étanche contenant une cassette vidéo qui permit aux autorités policières d'élucider l'énigme de l'île aux Grenouilles. Ce qui suit est une copie intégrale de la cassette. »	[Silence.]
2	0:14	La statique ajoutée au réalisme de la bande vidéo.	Travelling avant sur l'eau. De la statique apparaît parfois sur l'image.	[Bruit d'un bateau sur l'eau.]
3	0:22		Plan tête du chauffeur du bateau, de profil (droit).	
4	0:27		Travelling avant sur un plan d'ensemble du lac, une île au loin, le devant du bateau en avant-plan.	ROBERT (caméraman, Robert Morin): C'est là l'île aux Grenouilles? [Quelqu'un répond: "Ouais!"]
5	0:34		Travelling + pan sur un manoir sur une île.	
6 *	0:43	*: Ellipse marquée par un léger "clic" sur la trame sonore, et un court plan noir entre #5 et #6.	Plan d'ensemble sur le lac de la rive, le bateau s'éloigne.	
7 *	0:52	*: Clic + noir (ellipse).	Travelling avant vers une porte, le caméraman (Robert) l'ouvre et entre dans le manoir. Dans la salle à dîner, la table est mise, un chandelier éclaire la pièce. Sur la tablette au-dessus du foyer se trouvent 11 petites grenouilles en plastique. Robert continue vers une autre pièce.	
8	1:28	** : Coupure, mais elle donne l'impression d'être une action continue. Il y a vraisemblablement une ellipse puisqu'il n'y a qu'une seule caméra.	Travelling avant vers une autre pièce où Robert trouve une table remplie de bouteilles d'alcool. On entend un bruit, Robert dirige son regard (la caméra) vers une porte, il demande s'il y a quelqu'un. Un serveur, Michel (Michel Jacques), en plan ceinture regarde la caméra.	ROBERT: Bonjour! MICHEL: Bonjour. Qu'est-ce qui se passe ici ce matin? R: Je m'en viens filmer la réception. M: Qui est-ce qui vous a dit de venir ici pour filmer la réception? R: Ben, monsieur Tellier, le gars qui tient la réception là. M: Ben, nous autres il nous a pas avertis, je trouve ça bizarre.
9	2:06	** : Malgré la coupure, il n'y a aucune fragmentation de la trame sonore.	Plan américain d'une serveuse, Anne (Anne Rousseau), dans la cuisine. Zoom.	ANNE: Ben, wow, qu'est-ce qui se passe là? ROBERT: Ben, c'est ça. Je m'en viens vous filmer. A: Ben c'est le fun ça! [On sonne à la porte.] R: Je suis ben à mode en tout cas, vous allez avoir des beaux souvenirs du party!
10 *	2:18	*: Clic + noir et statique (ellipse).	Plan poitrine d'Antoine (Antoine Zarzour) et Carole (Carole Dalcourt) qui se présentent à Anne et Michel.	
11 *	2:25	*: Clic + noir (ellipse).	Plan épaules d'Antoine, en contre-plongée.	ANTOINE: [A Robert] Qu'est-ce tu fais-là toi? R: Ben, je filme le party! A: Eille, ça se peut-tu! [Il rit]
12	2:34	** : Respect apparent du continuum temps/espace.	Plan poitrine de Carole.	ROBERT: Je filme des mariages d'habitude. [...]
1	2:43	** : Respect appa-	Plan ceinture d'Antoine qui	[...]

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

Lettre rouge : voix off

** : Problème de point de vue

■ Esthétique de l'image digitale (vidéo, TV)

	Durée	Montage & Commentaires	Trame visuelle	Trame sonore
3		rent du continuum espace/temps.	marche avec sa canne jusqu'à la fenêtre.	
1 4	3:01		Plan d'ensemble vu par la fenêtre. Il neige.	ROBERT: Regarde ça tomber toi! [On sonne à la porte.]
1 5 *	3:08	*: Clic + noir (ellipse).	Plan épaules de Mario (Mario Turcot) qui entre. Mado (Dominique, Madeleine Ainey) se présente à Carole, Antoine et Robert.	[...]
1 6	3:22		Plan genou de Nathalie (Nathalie Joncas) qui enlève ses bottes, zoom avant. Elle se présente. Pan à gauche autour de la pièce suivant les invités.	[...] [Nathalie et Carole se rendent compte qu'elles n'ont pas été invitées par la même personne.]
1 7 *	4:24	*: Clic + noir (ellipse).	Plan ceinture de Mario avec Mado et Nathalie. André lit le message au-dessus du foyer (avec les grenouilles). Pan. Zoom.	MARIO: Six petites grenouilles jouent dans l'étang, l'une d'elle veille trop, il n'en reste plus que cinq. Cinq petites grenouilles jouent dans l'étang, l'une d'elle parle trop, il n'en reste plus que quatre. Quatre petites grenouilles jouent dans l'étang, l'une d'elle sort trop, il n'en reste plus que trois. Trois petites grenouilles jouent dans l'étang, l'une d'elle pense trop, il n'en reste plus que deux. Deux petites grenouilles jouent dans l'étang, l'une d'elle rit trop, il n'en reste plus que une. Une petite grenouille ça rit trop. Plus de petites grenouilles. [On sonne à la porte.]
1 8 *	4:53	*: Clic + noir (ellipse).	Plan ceinture de Diane (Diane Gobeil) et Réal (Réal Chartrand) qui entrent. Travelling. Ils se présentent.	[...]
1 9 *	5:45	*: Clic + noir (ellipse).	Plan d'ensemble de la table. Tous les invités mangent et parlent.	RÉAL: Ok, un toast à l'inconnu! [...] MARIO: Ben on va s'installer, le boss est pas arrivé!
2 0 *	6:07	*: Clic + noir (ellipse).	Plan poitrine de Carole en plongée qui demande si les gens connaissent un "Monsieur Teller".	[...] CAROLE: [À Robert] Moi j'aimerais ça essayer ta caméra, j'ai jamais touché à ça. R: Ok! Tiens prend-la!
2 1 *	6:24	*: Clic & statique (ellipse).	Plan genou de Robert qui lève son verre à la caméra.	[...]
2 2	6:37		Même que #21. Robert et Réal font des grimaces à la caméra.	
2 3	6:41		Pan des invités à la table vers Robert qui s'amuse.	[...]
2 4	6:54	*: Clic + noir (ellipse).	Robert marche vers la caméra pour la reprendre.	
2 5 *	6:57	*: Clic + noir (ellipse).	Plan poitrine de Carole qui parle.	[...]
2 6	7:08		Plongée sur Réal qui vérifie la prise de téléphone avec Antoine.	RÉAL: On va attendre une couple d'heures, peut-être que ça va se réparer... [...]
2 7	7:22	** : Coupure mais le dialogue continu.	Insert de la fenêtre. Une tempête de neige rage à l'extérieur.	MARIO: [À Robert] Pis, tu vois-tu un bateau s'en venir, vois-tu quelque chose? [...]
2 8	7:31		Plan épaules de Michel qui regarde Mario, puis pan vers plan tête de Michel.	MICHEL: [À tout le monde] Au moins on a une solution quand même, on a vingt-deux appartements ici faque tout le monde peut avoir une chambre. [...] M: On aura peut-être pas le choix de rester ici monsieur! Le téléphone fonctionne pas!
2 9	7:42	** : Le bruit du vent ne coupe jamais malgré le montage, ce qui	Plan général de Mado qui regarde par la fenêtre.	[...]

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

Lettre rouge : voix off

** : Problème de point de vue

■ Esthétique de l'image digital (vidéo, TV)

	Durée	Montage & Commentaires	Trame visuelle	Trame sonore
		dévoile la construction de la bande sonore.		
30	7:46		Plan américain de Réal qui essaie de réparer le téléphone. Nathalie regarde par la fenêtre.	[...]
31	7:55		Plan ceinture de Carole. Antoine a trouvé une cassette vidéo.	[...]
32	7:58		Insert sur un téléviseur. André appuie sur "play".	[...]
33	8:03		Diane, Anne, Nathalie et Carole regardent le téléviseur.	VOIX D'HOMME À LA TÉLÉ: "Mesdames et messieurs, silence s'il-vous-plaît. Vous allez sans doute tenter de contester ce que vous entendrez à l'instant, mais si vous avez été réunis ce soir, c'est que vous avez tous quelque chose en commun. Antoine Pilon, accusé de meurtre au premier degré, condamné pour meurtre au second degré. Il purge une sentence à perpétuité, puis est libéré après dix ans. Carole Gagné, accusée de sollicitation, de fraude, de vol qualifié et de port d'arme, elle a purgé une peine de quatre ans, pour une sentence de six. Mario Lacroix, accusé successivement de vol qualifié, de recel, de prêts usuraires, de voie de fait graves et de tentative de meurtre, il purge au total sept ans de prison. Anne St-Onge, condamnée à six mois de prison pour une fraude de trente mille dollars à l'aide sociale. Elle purge une peine d'un mois de prison. André [Diane] Martin, arrêté pour sollicitation, et accusé pour voies de fait graves sur la personne d'un policier, condamné à un an de prison, libéré après huit mois. Nathalie Bastien, arrêtée et condamnée à quatorze jours de prison pour vol à l'étalage. Libérée après neuf jours. Michel Jean, arrêté successivement pour vol, introduction par infraction, séquestration, tentative d'évasion avec prise d'otage, il purge au total neuf ans sur une sentence de treize. Réal Lapointe, accusé de plusieurs vols qualifiés, de tentative de meurtre et d'homicide d'un policier. Condamné à mort, puis à une peine de perpétuité, il est libéré après vingt-sept ans de pénitencier. Robert Savoie, accusé de possession de narcotiques par les autorités colombiennes, il est condamné à deux ans de prison et libéré un mois plus tard. "Mado" Dominique Tremblay, accusée de vol qualifié avec violence et de tentative de meurtre. Elle purge trois sentences totalisant dix-huit mois de prison. Maintenant vous savez. Considérant que la justice a été trop clémente envers vous, je me suis permis de vous inviter ici aujourd'hui, attendez-vous donc au pire."
34	8:20		Zoom sur la télé, des photos d'Antoine.	
35	8:28		Plan poitrine d'Antoine en contre-plongée.	
36	8:35		Plan épaules de Carole en plongée. Pan à droite vers Mario en plan poitrine.	
37	8:54		Insert sur la télé, une photo de Mario, puis d'Anne. Pan à gauche vers plan poitrine d'Anne.	
38	9:05	** : Ce plan est l'insert d'une photo et non l'image de la caméra.	Insert sur la télé, une photo de Diane	
39	9:08		Zoom sur Diane.	
40	9:14		Plan poitrine de Nathalie, pan vers Michel.	
41	9:33		Plan tête de Réal, de profil (droit).	
42	9:44	** : Comme #38.	Insert sur la télé, une photo de Robert.	
43	9:51	** : Comme #38.	Insert sur la télé, une photo de Mado.	
44	9:54		Plan tête de Mado, de profil (droit). Pan à droite vers la télé, Mario ferme la télé.	
45	10:18		Plan poitrine de Mado.	MADO: Ça sent pas bon ici là!
46*	10:23	* : Clic + noir (ellipse).	Plan poitrine d'Antoine, pan à gauche vers un plan tête de Mado, de profil (droit).	MADO: Il nous connaît toute estie! Il a tout dit ma sentence! Moi j'aime pas ça que ça arrive, pis que devant tout le monde... moi j'ai payé mon temps. [...]
47	10:40		Plan poitrine de Réal.	RÉAL: Un petit côté paranotaque là, il est peut-être quelque part dans un placard, si au moins on fouillait la maison! [...]
48	10:49	** : La phrase d'Antoine n'est pas coupée par le montage.	Plan épaules d'Antoine.	[...] ANTOINE: Faque là ce qu'on va faire on va fouiller la place là... [Regardant directement la caméra] Le caméraman là, tu vas fouiller avec nous autres j'espère? ROBERT: Oui oui. A: Bon, tu vas arrêter de filmer là, tu commences à m'écœurer avec ta christ de caméra!
49	11:05	* : Clic + noir & statique (ellipse).	Travelling suivant Mario et Michel dans le noir.	[...]

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)
Lettre rouge : voix off

** : Problème de point de vue
■ Esthétique de l'image digital (vidéo, TV)

	Durée	Montage & Commentaires	Trame visuelle	Trame sonore
*				
50	11:18		Plan d'ensemble de Carole dans une chambre, pan à gauche vers Nathalie et Diane qui inspectent une autre chambre.	[...]
51	11:41		Nathalie assise dans les escaliers, lisant un livre. Pan à gauche sur Michel qui marche vers la fenêtre.	
52	11:55		Pan sur une contre-plongée de Mario qui marche la pièce de long en large. Pan s'arrête sur un plan épaules de Réal qui discute avec Antoine. Pan vers Antoine en plan tête, étendu sur un canapé.	<p>ANTOINE: Aujourd'hui là, sais-tu ce que je fais moi Réal? Je vais dans les Cégeps, je parle de ma vie en prison. Il y a des jeunes qui sont venus me voir par après pis qui m'ont demandé comment faire pour faire des groupes de bénévoles pour rentrer en prison pis aller voir les gars. Ça c'est ma façon à moi de payer ma dette.</p> <p>RÉAL: J'ai fait la même chose moi, je donnais des conférences, pis quand je leur dis que j'ai commencé à vraiment vivre, c'est quand j'ai été condamné à mort. Faque là ces jeunes-là, même les adultes y comprennent pas ça!</p> <p>A: C'est ça! Le monde pense que la liberté c'est la liberté de se mouvoir, d'une partie de la ville à une autre. Mais c'est pas ça la liberté! Moi, personnellement, j'ai découvert la liberté en prison.</p> <p>R: Moi aussi, j'ai découvert que c'est dans ta tête!</p> <p>A: Quand j'étais dans ma cellule là, quand j'écrivais une lettre, pis que personne pouvait me dire quoi écrire, quoi dire, c'était ça la liberté pour moi, pis aujourd'hui c'est ça aussi!</p>
53	13:01		Réal en avant-plan, Mario en arrière-plan, assis sur une chaise.	ANTOINE: Moi je trouve que le pauvre crétin là, qui nous a invités ici, maudit qui doit être malheureux ce gars-là, poigné dans cette misère-là!
54*	13:13	*: Fondu au noir (ellipse).	Plan général de Carole sur le bord de la fenêtre.	
55	13:27		Plan poitrine de Nathalie en avant-plan, Mado dans l'arrière-plan. Pan vers Diane.	<p>MADO: Toi Diane là, moi j'ai entendu tantôt, il n'a pas dit "Diane" il a dit "André"? C'est quoi ça? [...]</p> <p>DIANE: Ben, mon vrai nom c'est André, je suis une transsexuelle, pis je suis pas opéré faque j'ai fait mon temps avec les hommes.</p> <p>[Les autres s'exclament: "Ça devait être beau là hein!"]</p> <p>D: Ouhen, j'en ai vu de toutes les couleurs!</p> <p>[...]</p> <p>MADO: Pourquoi qu'ils t'ont pas envoyé à Tanguay?</p> <p>D: Parce que j'ai pas l'opération finale... Je leur en ai passé une vite quand ils m'ont arrêté, je me suis rendu à Tanguay, j'ai fait deux jours. Mais ça s'est trop su... [quelqu'un lui demande comment elle aimait Tanguay.] Ah c'était le fun! [Elle rit] J'ai fait les deux places, j'ai aimé ça! J'étais bien à Tanguay. Après ça ils m'ont transféré à Bordeaux. [...]</p>
56	14:31		Insert sur le foyer.	
57	14:38		Plan ceinture de Mario qui parle.	MARIO: Moi j'arrive à l'infirmerie, je m'en souviendrai toujours, au milieu d'avril, pis là le docteur est là pis il me regarde avec un ostie de beau smile, pis il me dit "tu t'en viens écouter le hockey avec nous autres?" Mais moi ce que je comprends pas c'est que je suis dans le bloc 9 pis ils m'appellent: "Go, prépares tout ton stock tu t'en vas à l'infirmerie". Mais c'est bizarre
58	15:10	** : Le son continue normalement malgré la coupure.	Plan épaules de Nathalie qui écoute Mario.	
59	15:14	** : Même que #58.	Plan poitrine de Mario. Zoom jusqu'à un plan tête.	

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

Lettre rouge : voix off

** : Problème de point de vue

■ Esthétique de l'image digital (vidéo, TV)

	Durée	Montage & Commentaires	Trame visuelle	Trame sonore	
6 0	15:54	** : Même que #58. Il s'agit vraisemblablement d'un insert puisque les plans #59 et #61 concordent.	Plan poitrine de Réal.	<p>en prison quand tu prépares toute ta poche de même pis tu t'en vas à l'infirmerie! Pis là je vois qu'il vide toute ma cellule au complet. Je comprends pas là. Ils ferment la porte de ma cellule pis ils me passent un livre. Le premier c'est "Comment guérir votre foi", ben, je fais une cirrhose ou j'ai pogné une hépatite... Le deuxième c'est eh, "91 questions sur le Sida". J'allume! Je me suis shooté avec une fille. C'est quoi qui se passe là? Mais on me le dit pas, on me laisse paranoïer dans ma cellule, je sais pas si tu peux savoir ce que j'ai vécu dans cette cellule-là, j'étais mauvais en tabarnak! Après trois semaines ils me l'ont dit. J'avais des supposément chums moi-là que j'ai fait du temps avec, en 77 et 79... Moi je m'en allais dans la cour là, parce que j'ai réussi à me ramasser pis à m'en aller dans la grande cour, pis de leur dire aux gars, "un virus ça s'attrape, ça saute pas sur le monde." Les gars comprenaient tout! Mais aussitôt que j'avais le dos tourné là, là ça partait! J'ai été privé de manger dans la cafétéria, j'ai été privé d'aller à la bibliothèque, comme un gars qui aurait violé un enfant! Sauf que moi j'avais pas violé, j'avais une maladie mortelle qui est transmise sexuellement, ou par le sang, à part ça ça se transmet pas. Là on me traitait dans ma cellule là, je m'en souviendrai toujours, "Maudit gars sale, tu contaminas la prison". Moi j'ai enduré ça pendant six mois. [...] Quand j'ai rentré à l'infirmerie j'ai dit "à partir d'aujourd'hui je ne sors plus". C'est ça j'ai fait, j'ai plus sorti. Ils m'ont libéré à Quensville [?], je suis sorti très vite. C'est pas un cadeau qu'ils m'ont fait, c'est qu'ils savaient tellement pas quoi faire avec moi là... RÉAL: C'est un cadeau pour la place... M: C'est ça.</p>	
6 1	15:58	** : Même que #58.	Plan tête de Mario.		
6 2	16:18	** : Même que #58 (insert).	Plan épaules de Mado.		
6 3	16:21		Plan tête de Mario.		
6 4	16:41	** : Même que #58 (insert).	Plan poitrine de Réal.		
6 5	16:44		Plan tête de Mario. Mario s'allume une cigarette.		
6 6	16:57	** : Même que #58 (insert).	Plan épaules de Diane.		
6 7	16:59		Plan épaules de Mario.		
6 8	17:12	** : Même que #58 (insert).	Plan poitrine de Carole.		
6 9	17:16		Plan poitrine de Mario.		
7 0	17:35		Plan d'ensemble de la forêt ensevelie de neige, par la fenêtre.		[Le bruit du vent.]
7 1 *	17:41	* : Fondu au noir (ellipse).	Plan poitrine d'Antoine qui regarde par la fenêtre.		
7 2	17:48		Plan poitrine de Carole.		[Ils discutent de la violence à Tanguay.]
7 3	18:03	** : Insert.	Plan poitrine de Nathalie.		
7 4	18:05		Même que #72. Pan à gauche vers Diane, et en gros plan de Mado, de profil (droit). Pan à droite vers Carole et Réal.		
7 5	18:54		Plan tête d'Anne. Pan à droite sur une coupe qu'elle place dans un armoire.		
7 6	19:01		Plan épaules d'Anne.	<p>ANNE: [A Robert] Moi j'ai rien fait de mal. Tsé j'ai essayé de vivre sur le Bien-être mais le juge a dit "Elle a été au crochet depuis l'âge de quatre ans" parce que j'étais sur le service social, faque "paif!" il me sacre un mois en dedans avec du monde révolté, du monde violent, du monde qui font des vols à main armé, du monde méchant! Pis moi je suis toute petite, je suis pas grosse, je suis sans défense... Ça fait une crainte effrayante! Ici c'est la même chose, tu les vois ils mesurent toutes six pieds, ils arrivent à côté de toi [menaçant]. Non, j'aime autant mieux être toute seule. [...]</p>	
7 7	19:51	Ce plan sert d'interlude, de séparation entre les discussions.	La main gauche de Robert prend une des grenouilles et lui fait faire le tour de la pièce.		

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)
 Lettre rouge : voix off

** : Problème de point de vue
 ■ Esthétique de l'image digital (vidéo, TV)

	Durée	Montage & Commentaires	Trame visuelle	Trame sonore
7 8	20:24		Plan poitrine sur Carole, en plongée, qui parle avec Mado.	[Carole et Mado discutent et se disputent à propos de la violence à l'intérieur de la prison.]
7 9	20:26		Plan épaules de Mado. Pan vers Carole.	
8 0	20:49		Plan tête de Diane, de profil (droit).	
8 1	20:52		Même que #78. Pan à droite vers Mado. Pan à gauche vers Nathalie qui rit. Pan qui suit Carole qui se lève et s'en va. La caméra s'arrête sur Diane. Pan de retour à Mado.	
8 2 *	22:05	*: Clic + noir (ellipse).	Plan épaules de Mado, de profil (gauche). Pan vers Mario. Quelqu'un appelle Mario.	
8 3	22:27		Plan épaules de Mado, elle regarde vers la droite du cadre.	
8 4	22:29		Plongée sur le corps de Carole étendue par terre. Pan autour de la pièce. Antoine touche Carole et découvre qu'elle n'a pas de pouls.	
8 5	22:49		Plan ceinture de Diane.	
8 6	23:01		Plan ceinture d'Anne, qui regarde la scène de la cuisine.	
8 7	23:06		Mario se penche et prend le corps de Carole.	
8 8	23:14		Plan ceinture de Mado, appuyée contre le mur, stupéfaite. Mario passe devant elle avec le corps.	
8 9	23:17		Mario de dos transporte le corps de Carole dans une autre pièce.	
9 0 *	23:22	*: Fondu au noir + clic (ellipse).	Plan général des invités, devant le foyer.	[Le vent. Silence.]
9 1	23:29		Plan épaules de Diane.	DIANE: Dans le fond, il y a personne qui peut accuser personne.
9 2	23:50		Plan taille de Mado. Pan à gauche sur Antoine.	RÉAL: Le comique ou la comique qui dit "attendez-vous au pire", c'est quoi qui est pire que d'être ensemble, pis qu'il y ait quelqu'un qui lève les pieds! [...] C'était rendu que je tripais sur lui, Antoine, qu'il me saute sur la carcasse...
9 3	24:05		Plan épaules de Réal, de profil (gauche), Michel en arrière-plan.	ANTOINE: Moi je suis parti de là pour aller me chercher un verre, pis aussitôt que je suis arrivé là je l'ai vu par terre, ok là? Commence pas à me narguer! R: Arrête-donc, on jouera pas à la police! [...]
9 4	24:20	24m38: Réal qui dit à Robert « Envoie, filmes les grenouilles »	Pan à droite sur les grenouilles, il en manque une.	ROBERT: Ben j'ai joué avec une grenouille mais je l'ai remise là. [...]
9 5	24:55		Légère contre-plongée sur l'affiche au-dessus des grenouilles. Pan vers Réal qui lit l'affiche à voix haute.	RÉAL: "L'une d'elle boit trop", tout le monde pense qu'elle boit pas trop hein! "Il n'en reste plus que dix", si elle lève les pieds elle, qu'il en reste dix ou neuf ou huit là... MADO: Ah, c'est une coïncidence ça!
9 6	25:05		Légère contre-plongée sur l'affiche. Pan à droite sur Réal.	MICHEL: Le deuxième là, c'est "l'une dort trop." RÉAL: C'est qui qui fait l'endormie ici là! Ben moi je dormirai pas à soir! [...] ?: Attends une minute là, il y en a une qui vient d'aller se coucher!
9 7	25:17		Travelling avant sur Michel qui marche dans un couloir sombre.	[Le bruit du vent.]

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)
Lettre rouge : voix off

** : Problème de point de vue
■ Esthétique de l'image digital (vidéo, TV)

	Durée	Montage & Commentaires	Trame visuelle	Trame sonore
98	25:30	** : Ce plan semble être au ralenti.	Plongée sur Anne, couchée par terre sur un matelas.	[...]
99	25:34		Plan tête de Michel, de profil (gauche).	
100	25:36		Plongée sur Anne, travelling lent. La main droite de Michel lui secoue l'épaule, elle sursaute.	
101	25:50		Plongée sur la table pleine de bouteilles vides. Pan à gauche sur Mario + zoom.	
102	26:17		Légère plongée sur le foyer. Pan sur Mado qui place une bâche.	
103	26:26		Plan sur une fenêtre, couverte d'un rideau. Robert apparaît dans le cadre et marche de gauche à droite, en contre-plongée. Robert, lorsqu'il entend les autres, s'approche de la caméra.	[Hors cadre] ? : Eille, c'est la canne à Antoine ça... ? : Ah non! Eille, il faut réveiller les autres là! [...]
104*	27:09	* : Clic + noir (ellipse).	Plongée sur une canne et les pieds d'Antoine. Pan + zoom vers Mario, assis au côté d'Antoine.	[Hors cadre] ? : Eille, il est arrivé de quoi à Antoine!
105	27:18		Plan tête de Mado, de profil (gauche).	
106*	27:24	* : Long clic + noir & statique (ellipse).	Légère plongée sur une cafetière.	
107	27:28		Plan poitrine de Réal.	
108	27:32		Gros plan de Mario, de profil (gauche). Pan à gauche sur Michel, Anne.	[...]
109	27:49		Plan épaules de Nathalie. Pan vers le haut sur Réal. Pan à gauche vers Mario. Pan à droite vers Réal. Pan sur Mado.	[...] <u>MICHEL</u> : Tu penserais pas Réal, qu'Antoine aurait empoisonné Carole, pis qu'il se serait suicidé après?
110	28:32	** : Insert.	Plan poitrine de Nathalie, Anne dans l'arrière-plan, Réal en avant-plan.	<u>MADO</u> : Pas un boute-en-train comme lui, voyons, il était toujours en joke.
111	28:37		Plan tête de Mado, de profil (droit). Pan vers Diane, puis vers Réal, puis en gros plan à Mario.	[Ils veulent aller voir dehors.]
112	29:01		Plan épaules de Mado à gauche, Réal en avant-plan.	[...]
113	29:29		Pan à droite sur un plan d'ensemble de la forêt. Réal, Mario et Michel marchent dans la neige.	
114	29:38		Travelling avant vers Anne au pied d'un gros arbre.	[...]
115	29:56		Plan poitrine de Michel, Réal et Mario. Pan à gauche vers Anne.	<u>ANNE</u> : De toute façon personne va s'en sortir, on va toutes mourir, faque j'aime aussi ben rester ici, moi aussi je vais mourir! <u>RÉAL</u> : Arrête donc Anne! On peut pas mourir tout ensemble, on va se protéger! [...]
116	30:14	* : Clic + noir (ellipse).	Plan général d'une chambre. Nathalie est assise par terre.	[...]

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)
Lettre rouge : voix off

** : Problème de point de vue
■ Esthétique de l'image digital (vidéo, TV)

	Durée	Montage & Commentaires	Trame visuelle	Trame sonore
6 *			Mario marche d'un pas rapide de gauche à droite. Pan à droite sur Réal en plongée, assis près d'une table. Pan vers Nathalie.	
1 1 7	30:44		Plongée sur un bol de cubes de glace, Mado prend des cubes et les mets dans son verre. Pan vers le haut, elle fait un toast avec Robert (verre dans la main gauche, en avant-plan). Mado voit quelque chose dehors, elle regarde par la fenêtre. Robert dirige la caméra vers une fenêtre, Michel transporte le corps d'Anne vers le manoir.	[...]
1 1 8 *	31:16	*: Fondu noir + clic (ellipse).	Réal, enragé, démolit un vase, le piétine.	
1 1 9 *	31:20	*: Clic (ellipse).	Plan poitrine de Réal, de dos, qui déchire l'affiche au-dessus du foyer. Pan.	
1 2 0 *	31:26	*: Clic + noir (ellipse).	Plan poitrine de Mario.	MARIO: Là moi j'aimerais ça qu'on reprenne ça du début, étape par étape, pareil comme quand tu commences ta côlisse de sentence, tu commences étape par étape. Un, on est arrivé ici tous avec une lettre différente, avec un nom différent. Deux, on regarde un vidéo qui n'a pas d'allure, ok? Trois, ça commence par Carole. Carole, on a tous dit, bon, elle est suicidaire, c'est une déprime. Antoine était pas suicidaire! Ok? Pis elle, elle ne se serait pas tuée! Elle, quand je lui ai parlé moi avant que t'aïlles [Michel] la chercher, c'était une fille qui était paranoïaque pis qui avait peur. Il y en a plus de hasard là! [...]
1 2 1	32:02	** : Insert.	Plan poitrine de Michel.	MADO: C'est quoi ces osties de patentes de meurtres-là? Nous autres à Tanguay il y en a pas de meurtre! M: On connaît pas ça plus que toi! RÉAL: On connaît rien nous autres! Tsé, quand tu vois un cadavre à terre, ok, on joue au mâle, on joue au gars que ça nous fait rien, pis pataffe! [il frappe sa poitrine pour signifier que son cœur s'emporte]. Ben oui, c'est de même! M: Ben moi j'ai jamais été invité à un party pour me faire tuer! [...]
1 2 2	32:04		Même que #120. Pan vers Mado, puis vers Réal.	
1 2 3	32:30		Plan général de Diane qui descend les escaliers pour se joindre à la discussion.	
1 2 4 *	32:37	*: Clic + noir.	Plongée par terre sur les grenouilles dispersées. Pan à gauche vers les invités, en silence.	NATHALIE: Bon, vous autres les gars, vous avez récapitulé, moi avec je peux récapituler. Ce que je commence à penser, récapitulation faite là, vous autres vous avez fouillé dehors pis vous avez rien trouvé, nous autres on a fouillé en dedans pis on a rien trouvé, je veux dire il y a personne d'autre que nous autres ici. Moi je pense que c'est un de nous autres. [...]
1 2 5 *	33:16	*: Ellipse (insert).	Plan poitrine de Mario.	
1 2 6 *	33:19	*: Ellipse (insert).	Plan épaules de Diane.	MICHEL: Je suis sûr que d'ici vingt-quatre heures, je vais le trouver le coupable. À force de poser des questions à la personne, je suis sûr qu'il y a un espion avec nous autres ici qui n'a jamais fait de prison, on va le trouver. ROBERT: Tu penses que le coupable a jamais fait de prison? M: Jamais!
1 2 7 *	33:26	*: Ellipse (insert).	Plan épaules de Michel.	
1 2 8	33:32		Plan poitrine de Réal. Pan vers Mado.	

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)
Lettre rouge : voix off

** : Problème de point de vue
■ Esthétique de l'image digital (vidéo, TV)

	Durée	Montage & Commentaires	Trame visuelle	Trame sonore
1 2 9	33:39		Plan poitrine de Michel. Pan à gauche vers Diane. Pan à droite vers Mario, vers Réal, puis vers Mado.	R: Pourquoi? M: Parce qu'il doit nous haïr, c'est un justicier qui croit qu'on a pas assez payé nos dettes envers la société. DIANE: C'est pas bête ça!
1 3 0	34:26		Plan poitrine de Mario qui pose des questions à Réal. Pan à droite vers Réal. Pan vers Mario. Pan vers Réal, puis à gauche vers Michel.	M: Il veut se venger, c'est peut-être un ancien policier à la retraite... D: Un avocat... [...]
1 3 1	35:35		Plan poitrine de Diane. Pan à droite autour de la table.	[Mario pose des questions à Réal pour savoir s'ils étaient vraiment dans la même prison en même temps. Michel les soupçonne d'être de connivence.]
1 3 2	35:43		Plan ceinture de Réal, Mado en avant-plan. Pan à gauche vers Michel.	ROBERT: Moi en tout cas je trouve que votre affaire de trouver le criminel en lui posant des questions sur la prison ça peut pas marcher trop trop... RÉAL: Anyway, continue à tourner ton trip là... R: Ben, "Ton trip"! Vous étiez tous d'accord avec moi pour que je filme hier parce que ça servait d'alibi à tout le monde! MARIO: Moi je vais te dire de quoi: Tourne-les donc ton film pis reste donc avec ton ostie de caméra là! Si ça te tente de filmer ça jusqu'au bout, c'est juste toi qui le sais, t'as été payé pour ça, nous autres on a pas été payé... R: Penses-tu que je fais ça pour la paye au stade où on est rendu? M: Je le sais pas, tu la tiens la caméra! Moi, me semble qu'après trois morts là, la caméra je l'aurais cblissé dans le mur!
1 3 3 *	36:12	*: Clic + noir (ellipse).	Gros plan sur quelqu'un qui ouvre une boîte de conserve. Pan vers le haut vers Mado qui mange du beurre d'arachide à même le pot.	[Silence.] [Quelqu'un rit.] RÉAL: Il y a rien de comique ostie. [Réal se lève.]
1 3 4	36:18		Contre-plongée sur Diane en plan poitrine qui mange à même une boîte de conserve.	R: Tu me posais la question pourquoi j'étais ici, j'ai été engagé ici... MARIO: Engagé dans quoi là, dis-le donc! Envoie, crache-les ton morceau!
1 3 5	36:21		Plan poitrine de Michel en avant-plan, Mario en plan ceinture en arrière-plan, qui mange. Pan en bas vers Réal, assis par terre. Pan vers Mario et Michel. Réal se lève.	R: Justement, il y a de quoi de louche! [Il sort un revolver de son pantalon.] MADO: Eille capote pas toi! R: Sur mon invitation, c'était amène quelque chose d'autant que possible pour protéger la place. [...]
1 3 6 *	36:50	*: Beaucoup de statique + Clic de 36m56 à 37m03. La statique sert à accentuer le moment de tension dans la trame narrative, et le dernier "clic" sert de point de transition sonore pour le prochain plan.	Plan tête de Diane qui mange une pêche, pan à droite sur Réal en plan américain qui sort un revolver, Mario et Michel en avant-plan.	MARIO: Je m'approche de toi là, je veux rien savoir de ton gun! Écoute, on est là pour se donner un coup de main là... [Coupure avec courte ellipse.]
1 3 7	37:03		Plan épaules de Mario, de dos en avant-plan, Réal en plan ceinture en arrière-plan.	R: S'il arrive de quoi là, je le sais pas mais c'est pas Mario pis c'est pas moi. MADO: [...] "Ça peut pas être lui", tu le connais-tu lui? Ben moi non plus je te connais pas! [...] [Coupure.]
1 3 8	37:14		Plan ceinture de Réal.	MARIO: Mais on a quelque chose qu'on a développé peut-être un peu plus, c'est l'instinct de survie, comprends-tu? R: Vous autres les femmes là... MADO, DIANE, NATHALIE: Eille! N: Ça va ressortir ça [l'instinct de survie], on l'a tous...
1 3 9	37:19		Plan poitrine de Mario, de dos, qui marche vers Réal.	[...]

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)
Lettre rouge : voix off

** : Problème de point de vue
■ Esthétique de l'image digital (vidéo, TV)

	Durée	Montage & Commentaires	Trame visuelle	Trame sonore
1 4 0	37:32		Plan ceinture de Mario et Réal. Pan à gauche sur Diane, Nathalie, puis Mado.	ROBERT: [À Mado] Si tu rentres vite attends-toi à... MADO: Je commencerais pas à checker mes pas parce que tu feels paranotaque parce que t'as passé trente ans en-dedans christ! R: J'essaie juste de t'avertir! MADO: Si toi tu te sers de ça, ben on va prendre nos précautions nous autres aussi! [...] M'a te montrer c'est quoi une femme moi!
1 4 1	38:03		Plan poitrine de Mario, Réal en arrière-plan. Pan à gauche vers Diane, Nathalie et Mado. Pan à droite vers Réal et Mario.	[...]
1 4 2	38:43		Plan épaules en légère contre-plongée sur Nathalie, pan à gauche vers un plan tête de Mado.	[...]
1 4 3	38:53	** : Coupure, mais le son reste intact.	Plan tête de Nathalie. Pan à droite vers Diane.	R: J'ai survécu à trente ans, pis toi je sais même pas ça fait combien de temps que tu survivs... MADO: J'ai pas vécu trente ans en-dedans ostie mais j'ai vécu vingt-sept ans en-dedans avec des guns dans face, faque christ serre-le donc!
1 4 4	39:08		Plan épaules de Réal, Mario à ses côtés. Pan à gauche à un gros plan de Mado.	[...]
1 4 5	39:17	** : Coupure, mais le son reste intact.	Plan épaules de Réal, Mario à ses côtés. Pan à gauche vers le tiroir, d'où Mado sort un couteau. Pan latéral vers plan tête de Mado en avant-plan, Réal en plan ceinture en arrière-plan. [...]	ROBERT: [À Mado] J'ai le meilleur sur toi! Toi t'as juste tes mâchoires, moi j'ai ça [le revolver] plus mes mâchoires! MADO: Pis ça? [Elle lève le couteau vers le visage de Réal]. Ben il serait parti pis tu l'aurais eu dans gorge! Faque trust-moi! [...] R: Excuse-moi! Tout ce que je veux dire... je suis à boutte moi-avec ostie! [...] C'est comme si avec trente ans d'expérience pis je me suis fait avoir moi-avec! [...] [Mado s'approche de Réal, le prend dans ses bras, il pleure.]
1 4 6 *	42:08	* : Clic + noir (ellipse).	Plan d'ensemble d'un corridor dans le noir. Quatre portes se ferment l'une après l'autre.	[Le vent souffle.]
1 4 7	42:34		Plongée sur Mario et Réal, assis près du feu.	[...]
1 4 8 *	42:44	* : Clic (ellipse).	Plan d'ensemble de la forêt, la nuit, vu par une fenêtre.	
1 4 9 *	43:02	* : Clic + noir (ellipse).	Plongée sur Mado qui descend les escaliers. Mado marche vers la salle à manger, où la table est mise. Sept grenouilles sont placés au-dessus du foyer.	
1 5 0	43:18		Contre-plongée sur Mario, Réal et Diane qui descendent les escaliers. Travelling vers le foyer.	MADO: Eille! Venez voir ça!
1 5 1	43:41		Plan poitrine de Réal.	[...]
1 5 2	43:45		Plan poitrine de Nathalie.	
1 5 3	43:47		Plan tête de Mado, de dos, Mario en arrière-plan. Mario sort de la pièce. Réal et Mado vont à la recherche de Michel.	
1 5 4	44:07		Travelling avant sur une plongée sur Mado et Réal descendant vers la cave.	[...]

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

Lettre rouge : voix off

** : Problème de point de vue

■ Esthétique de l'image digital (vidéo, TV)

	Durée	Montage & Commentaires	Trame visuelle	Trame sonore
1 5 5	44:43		Plan tête de Mado qui continue d'avancer prudemment dans le noir. Elle ouvre une porte. Michel est étendu par terre.	
1 5 6 *	44:56	*: Clic + noir (ellipse).	Plan américain de Nathalie, debout, Diane assise à ses côtés.	
1 5 7	45:10		Plan général vu d'un cadre de porte, Mado étendue sur un canapé.	
1 5 8	45:19		Plan épaules de Réal qui regarde par la fenêtre.	
1 5 9	45:45		Plan ceinture de Réal. Pan à droite vers Nathalie.	[...] [Mario accuse Réal.]
1 6 0	45:53		Plan ceinture de Diane, assise sur un canapé.	
1 6 1	45:55		Plan ceinture de Mario, assis sur le canapé.	
1 6 2	45:58		Plan poitrine + pan de Réal qui marche nerveusement de gauche à droite de la pièce. Pan à droite vers Mario.	
1 6 3	46:19		Plan ceinture de Réal.	
1 6 4	46:32		Plan ceinture de Nathalie. Pan à gauche vers Mado, puis Réal. Pan à droite vers Mario. Pan en bas vers Diane.	[Nathalie propose de se débarrasser de tout ce qui peut être dangereux, dont l'arme de Réal. Une dispute éclate entre les invités.]
1 6 5	47:25		Plan à poitrine de Nathalie.	
1 6 6	47:31		Gros plan sur les mains de Réal, qui roule roule des cigarettes à partir de cigarettes déjà fumées.	MARIO: Ça me rappelle des souvenirs ce que tu fais là Réal! RÉAL: Moi aussi. [...]
1 6 7	48:19		Plan genou de Mario. Pan à gauche vers Diane.	MARIO: Moi j'ai un doute. ROBERT: C'est qui ton doute toi? M: Moi ça serait Diane. DIANE: Pourquoi moi?
1 6 8	48:54	** : Insert.	Plan épaules de Mado, de profil (gauche).	M: A cause de ta double vie. D: Je peux pas te blâmer de me douter!
1 6 9	48:56		Plan tête de Diane. Pan à droite vers Mario. Pan à droite vers Mado qui accuse Mario.	M: Parce qu'autant, sur le côté des gars, t'as jamais accepté d'être un homme, autant tu sais que c'est des hommes qui vont te faire souffrir, tu peux te débarrasser des hommes, parce que t'as connu la prison... [...]
1 7 0	49:56		Plan tête de Mario, de profil (droit). Pan à gauche vers Diane.	Viens pas me parler d'expérience avec moi! Moi, pendant six moi de temps pendant que j'étais à Quensville
1 7 1	50:08		Contre-plongée sur Mario en plan américain. Pan à droite vers Mado, Réal en arrière-plan.	[?] [...] j'ai vécu en isolation là-bas, pis moi j'étais en train de gagner ma cause, le comité des détenus sont venus me voir avec des agents de classement pis j'étais intégré dans mon bloc moi, j'aurais fini mon temps moi, j'aurais été un des premiers qu'ils auraient accepté dans une population normale. Il est arrivé une grande qui avait la maladie, qui l'a pas dit, pis dans deux heures elle a détruit ce que j'ai fait dans six mois, demande-moi pas pourquoi je vous en veux!
1 7 2	50:22		Contre-plongée sur Mario en plan américain. Pan vers Mado, puis pan à gauche vers Nathalie et Diane.	
1 7 3	50:50		Plan poitrine de Réal qui marche nerveusement. Pan à droite vers Mado.	

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)
Lettre rouge : voix off

** : Problème de point de vue
■ Esthétique de l'image digital (vidéo, TV)

	Durée	Montage & Commentaires	Trame visuelle	Trame sonore
1 7 4	51:02		Plan poitrine de Mario, pan vers Réal.	[Mado accuse Mario, Diane soupçonne Réal et Mario d'être de connivence. Mado dit que Réal à l'air d'un "capoté", Mario protège Réal.]
1 7 5	51:11		Plan ceinture de Mado, de dos.	RÉAL: En tout cas, vous êtes trois contre deux faque allez-y [il sourit].
1 7 6	51:18		Plan épaules de Mario.	[...] MADO: Il y a pas personne qui va me poigner dans le dos c'est pas vrai. [...] MARIO: Si on veut rester vivant là, il va falloir qu'on s'unisse! Va falloir qu'on arrête de se faire une guerre psychologique l'un et l'autre! [...]
1 7 7	51:28		Plan d'ensemble avec Diane qui regarde par la fenêtre.	[Le vent souffle.]
1 7 8	51:36		Contre-plongée sur Nathalie qui se prend une tasse de café.	
1 7 9	51:45		Plan d'ensemble avec Mario couché sur le canapé.	
1 8 0	51:53		Plan poitrine de Robert, la caméra sur l'épaule (dans un miroir). Pan à droite vers un corps couvert de sac de couchage.	ROBERT: Toi Michel, qu'est-ce t'en penses? [sur l'image du corps]
1 8 1 *	52:16	*: Clic + noir (ellipse).	Plan ceinture de Mado, Nathalie en avant-plan. Pan vers Mario, puis vers Diane.	MARIO: [À Diane] On peut pas savoir la discrimination de ce qu'on va faire là, on sait pas, autant tu peux avoir la force d'un homme... D: La société m'a jugé comme un homme faque traite-moi comme un homme. Je me còlisse ben de la façon que tu vas me traiter... Anyway, je pense qu'il faut toutes se <i>watcher</i> l'un et l'autre, hein! [...] Tout ce que je veux c'est sortir vivante d'ici, ou "vivant", prends-le comme tu veux. M: Quand t'es en homme, on te connaît pas en homme... D: Parce que je vis comme ça!
1 8 2	52:49		Plan ceinture de Mario.	[...]
1 8 3	52:58		Plan épaules de Réal, pan à gauche sur un plan épaules de Diane. Pan rapide à droite lorsqu'elle quitte la pièce, puis pan à gauche sur Mado.	DIANE: Moi je vais te dire un affaire, j'ai rien sur la conscience à propos de tout ça, ok? Vous allez lâcher de paranoïer sur moi, parce que là tous les deux vous capotez sur moi. Anyway, ça c'est la loi du milieu, en dedans, je le sais qu'on a une mauvaise réputation, je le sais qu'à cause de ben des affaires comme moi j'ai eu de la misère à me rendre où je me suis rendue à Bordeaux, j'ai été la première à avoir une job pis toute, pis còlisse, j'en ai mangé de la mardo à cause des autres. Mais christ je l'ai-tu assez fait mon chemin, pis j'ai-tu assez essayé de me prouver? Ah pis chrissez-moi donc la paix, je suis tannée... [...]
1 8 4	54:02		Plan poitrine de Réal qui recule sa chaise. Pan à gauche vers un plan poitrine de Mario.	[...]
1 8 5	54:25		Plan ceinture de Réal. On entend un gros bruit provenant de l'autre pièce. Pan à gauche vers Mario.	[...]
1 8 6	54:48		Plan ceinture de Mado. Pan à gauche vers le foyer, pan en haut vers les grenouilles, puis pan à droite vers Nathalie qui sort de la pièce pour aller calmer Diane. Pan à gauche qui revient vers la porte lorsqu'on entend Nathalie crier. Travelling en haut et avant.	[...]
1 8 7	55:18	** : Erreur de continuité : Réal ne porte pas le même chandail, mais le plan est court et on peut difficilement le discerner.	Plan ceinture de Réal qui court vers la porte.	[Lorsqu'on entend un bruit provenant de l'autre pièce] ROBERT: À Mario] Laisse-là décompresser là... [...] [Nathalie crie.]

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)
Lettre rouge : voix off

** : Problème de point de vue
■ Esthétique de l'image digital (vidéo, TV)

	Durée	Montage & Commentaires	Trame visuelle	Trame sonore
1 8 8	55:19		Plan poitrine de Mario, de dos, qui court vers Mado.	
1 8 9	55:28		Gros plan sur deux mains tenant une seringue. Une des mains ouvre la porte et nous dévoile le corps de Diane. La main referme la porte. Pan à gauche vers Mado qui claque la porte.	
1 9 0 *	55:40	*: Clic + noir & statique (ellipse).	Plongée sur les mains de Nathalie, tenant une cigarette.	[Silence.] NATHALIE: Elle s'est-tu tuée ou quoi là, je comprends pas... MARIO: J'ai tiré sur la seringue, j'y ai goûté ça goûtait un peu l'héroïne, ça sentait... Mais eh il y avait d'autres choses ciboire, si elle se shootait [...] elle connaissait ses doses!
1 9 1	55:52		Plan ceinture de Réal, pensif. Pan à droite vers Mario, puis Mado.	ROBERT: Tout le monde pouvait être ici pendant qu'elle se tuait elle-même si elle savait pas la dose qu'elle se shootait. NATHALIE: Êtes-vous d'accord qu'on pogne tout ce qui peut y avoir de dangereux, comme le couteau sur la table, pis qu'on mette tous ça sous clé? [...] RÉAL: Je l'ai pas mon gun, j'ai été le serré en haut. ROBERT: Serais-tu d'accord à ce qu'on le mette sous clé, avec les seringues pis les couteaux? RÉAL: Oui oui, je vais aller le chercher s'il le faut.
1 9 2	56:06		Plan poitrine de Réal.	[...]
1 9 3	56:27		Plan poitrine de Mado.	RÉAL: Ah ben christ il est pas ici!
1 9 4	56:40		Plan épaules de Nathalie, de profil (droit). Pan à droite vers Réal.	MADO: Là on va fouiller pis on va toutes se fouiller! S'il y a quelqu'un qui a des médicaments ou quoi que ce soit là, ben là on va le savoir! On se prend toutes au dépourvu là, mais là tout le monde va fouiller tout le monde, [en pointant la caméra] pis toi aussi!
1 9 5	57:09		Plan genou de Réal, de dos, qui marche dans un corridor, ouvre une porte et passe sa main au-dessus du cadre de porte pour reprendre son revolver.	[...]
1 9 6	57:19		Plan ceinture de Mado.	[Les hommes refusent de se fouiller.]
1 9 7 *	57:30	*: Clic + noir (ellipse).	Pan sur un plan poitrine de Mario qui marche, pan vers Réal.	
1 9 8	57:41		Plan poitrine de Mario.	
1 9 9	57:54		Plongée sur Mado fouillant le sac de Nathalie. Travelling sur le mur.	
2 0 0	58:02		Plan américain de Mario, Réal plus loin,	
2 0 1	58:09		Plan épaules de Mado qui reboutonne sa chemise.	[...]
2 0 2	58:19		Plan tête de Réal, de profil (droit). Pan à droite vers Nathalie.	MARIO: Je sais pas mais si on allait s'asseoir les cinq à la table pis on essayait de se construire de quoi, de se faire un plan d'attaque nous autres avec.
2 0 3	58:35		Plan épaules de Réal, de profil (droit),	
2 0 4 *	58:50	*: Noir (ellipse).	Gros plan sur un verre.	[...]

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)
Lettre rouge : voix off

** : Problème de point de vue
■ Esthétique de l'image digital (vidéo, TV)

	Durée	Montage & Commentaires	Trame visuelle	Trame sonore
205	58:56		Gros plan sur quelqu'un qui s'amuse à déchirer la nappe de la table avec une paire de pinces.	
206	59:13		Plan épaules de Mado qui boit de la bière.	
207*	59:17	*: Clic + noir (ellipse).	Gros plan sur un verre.	
208	59:21		Plan ceinture de Nathalie, la tête de Réal en avant-plan. Pan à droite vers Mario, zoom sur une boîte à biscuits ("Vivant").	
209	59:35		Plan d'une porte barricadée avec une table.	
210	59:37		Plan poitrine de Mario qui ferme une porte.	[...]
211	59:44		Plan épaules de Réal. Pan en bas vers la main de Réal dans la poche de son veston.	
212	1:00:01		Plongée sur le bras de Nathalie.	
213	1:00:04		Plan épaules de Mario.	
214	1:00:07		Plan épaules de Nathalie, de profil (gauche).	
215*	1:00:26	*: Clic + noir (ellipse).	Plan tête de Réal, de profil (droit).	[...]
216	1:00:30		Plan ceinture de Mado qui rie.	
217	1:00:34		Plan tête de Nathalie, Mario en arrière-plan. Pan à gauche vers Réal.	NATHALIE: Moi si tu m'enfermes, m'a tout casser!
218	1:00:56		Plan tête de Mado. Pan à droite vers Mario, puis Réal.	[...]
219	1:01:25		Plan poitrine de Nathalie qui rie.	
220	1:01:29		Gros plan sur une chandelle. Pan à droite vers Réal qui "suce" le feu de la chandelle.	
221	1:01:49		Plan tête de Mario. Pan vers Mado.	
222	1:01:57		Plan tête de Nathalie, de profil (gauche). Pan vers Mado.	MADO: Moi ça me fait penser à en dedans, quand il y avait des petites filles comme ça [Nathalie], de son genre à elle, c'est moi qui les protégeais! [...]
223	1:02:23		Plan poitrine de Réal. Pan vers Mado.	MADO: [A Réal] En dedans c'est en dedans, de l'affection c'est de l'affection, que tu sois ce que tu voudras, un homme ou une femme, quand t'as besoin d'affection t'en as besoin, ok? RÉAL: Je suis pris avec les mêmes christ de préjugés, une femme qui est aux femmes ou un homme qui est aux hommes...

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)
Lettre rouge : voix off

** : Problème de point de vue
■ Esthétique de l'image digital (vidéo, TV)

	Durée	Montage & Commentaires	Trame visuelle	Trame sonore
				<p><u>M</u>: C'est pas d'être aux femmes ou d'être aux hommes, de l'affection c'est de l'affection! <u>R</u>: Exact! Pis quand t'as peur, pis quelqu'un t'en demande pis en même temps t'en donne de l'affection, c'est bon! <u>M</u>: C'est très bon! <u>R</u>: Pis ça nous manque toute hein! <u>M</u>: Pis moi quand j'étais en dedans pis il y en avait des petites filles comme ça, c'était le fun de juste l'avoir là [dans ses bras]. <u>MARIO</u>: Pis en dehors? <u>MADO</u>: Dehors c'est pas de tes affaires, je te parle d'en dedans.</p>
2 2 4 *	1:03:05	*: Clic + noir (ellipse).	Plan d'ensemble du lac au crépuscule vu de la fenêtre.	<u>ROBERT</u> : On va peut-être être bon pour sortir demain...
2 2 5	1:03:16		Pan à gauche sur Réal, s'arrête sur Mado qui va se coucher. Mario trébuche dans les escaliers.	<p>[...]</p> <p><u>MADO</u>: [Elle crie de l'autre pièce]: Ah, qu'est-c'est ça?!</p>
2 2 6 *	1:03:56	*: Clic (ellipse).	Travelling avant suivant Réal qui trébuche à son tour. Ils trouvent Mado, qui observe un drap tombant du plafond.	<p>[...]</p> <p><u>MADO</u>: Ou est Nathalie? <u>RÉAL</u>: Elle est restée en bas. [Un coup de feu provenant du salon.]</p>
2 2 7	1:04:26		Plongée du haut des escaliers, sur le corps de Nathalie.	[...]
2 2 8	1:04:47		Plan tête de Mado, de profil (gauche), qui pleure.	[...]
2 2 9 *	1:04:53	*: Clic + noir (ellipse).	???	
2 3 0 *	1:05:05	*: Clic (ellipse).	Plan d'ensemble de la forêt vu de la fenêtre. On entend un bruit, pan à droite vers la porte. Travelling avant vers la porte, il sort dans le corridor. Quelqu'un se sauve en courant dans les escaliers. Mado demande à Robert ce qui se passe. Mario cogne à la porte de Réal, puis il l'ouvre.	<p><u>ROBERT</u>: [À lui-même] C'est qui ça? [...] <u>ROBERT</u>: Il est pas mort? <u>MARIO</u>: Il est pas mort, il est pas là! <u>MADO</u>: Ah le tabarnak! Dis-moi pas c'est lui! J'aurais dû le piquer quand c'était le temps! <u>R</u>: Ça peut pas être lui! Le coup de revolver là, il était en haut avec nous autres! <u>MADO</u>: Il a peut-être des complices!</p>
2 3 1	1:06:14	** : Le dialogue de Mado n'est pas affecté par la coupure.	Plan ceinture de Mario. Pan à gauche vers Mado.	
2 3 2 *	1:06:31	*: Clic (ellipse).	Plan sur les quatre grenouilles au-dessus du foyer.	[...]
2 3 3	1:06:35		Plan poitrine de Mario, de profil (droit), dans le noir. Pan à droite vers Mado qui prend le couteau.	[...]
2 3 4	1:06:51		Plan ceinture de Mado, couchée dans un sac de couchage, le couteau à la main.	[...]
2 3 5	1:07:03		Plan ceinture de Mario couché par terre, le revolver à la main.	

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

Lettre rouge : voix off

** : Problème de point de vue

■ Esthétique de l'image digital (vidéo, TV)

	Durée	Montage & Commentaires	Trame visuelle	Trame sonore
2 3 6	1:07:09		Même que #234. On entend Robert qui se lève (mais la caméra ne bouge pas).	
2 3 7	1:07:20		Plan tête de Mario, appuyé contre le mur. Pan vers le revolver.	
2 3 8	1:07:31		Plan tête de Mario, appuyé contre le mur.	
2 3 9	1:07:35		Plan poitrine de Mado.	
2 4 0	1:07:40		Plan tête de Mario, appuyé contre le mur.	
2 4 1	1:07:46		Plan tête de Mado qui rie.	
2 4 2 *	1:08:08	*: Clic (ellipse).	Plan général de Mario qui marche de long en large la pièce en jouant avec le revolver.	<u>MADO</u> : On va aller faire un tour dehors là, faire un feu, il y a certainement quelqu'un de l'autre bord qui va finir par voir de quoi. [...]
2 4 3	1:08:19		Plongée sur le couteau de Mado qu'elle plante dans le plancher.	
2 4 4	1:08:30		Plan général de Mario	
2 4 5 *	1:08:39	*: Clic (ellipse).	Plan tête de Mado, de dos, qui regarde dehors.	<u>MADO</u> : Qu'est-ce qu'on fait, on y va? <u>ROBERT</u> : Faudrait bien se décider à sortir. <u>M</u> : J'ai l'impression que c'est la dernière fois que je vais mettre les pieds dehors.
2 4 6 *	1:08:53	*: Clic (ellipse).	Plan sur le feu, dehors. Pan vers Mario.	[...]
2 4 7	1:09:06		Plan poitrine de Mado en contre-plongée qui s'occupe du feu.	
2 4 8	1:09:18		Travelling avant. Robert remarque des pas dans la neige.	
2 4 9	1:09:28		Derrière les branches d'arbres, une silhouette marche vers Robert. C'est Mado, qui sursaute lorsqu'elle aperçoit Robert.	[...]
2 5 0 *	1:09:51	*: Clic (ellipse).	Contre-plongée sur le feu, des édifices dans l'arrière-plan.	
2 5 1	1:09:59		Plan ceinture de Mario.	<u>ROBERT</u> : Qu'est-ce qu'elle fait avec ces branches elle? <u>MARIO</u> : Je le sais pas, me semble que ça fait longtemps qu'elle est partie. On va-tu voir? <u>R</u> : On pogne-tu la hache?
2 5 2	1:10:08		Plan d'ensemble de la forêt. Mario s'éloigne. Pan vers le manoir. On entend Mario crier "Robert!", pan rapide vers la gauche.	[...]
2 5 3 *	1:10:23		Plan américain du corps de Mado, étendu dans la neige.	<u>MARIO</u> : C'est Réal!
2	1:10:32		Plan des mains de Mario, il tient	<u>MARIO</u> : [A Robert] On n'a pas le choix là, il reste moi

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)
Lettre rouge : voix off

** : Problème de point de vue
■ Esthétique de l'image digital (vidéo, TV)

	Durée	Montage & Commentaires	Trame visuelle	Trame sonore
5 4			le revolver avec force. Pan à gauche vers le corps de Mado.	pis toi, faque suis-moi!
2 5 5	1:10:40	** : 1h12m35: une coupure cachée.	Travelling avant, il s'approche du manoir. Pan à droite vers la serre, le corps de Réal repose par terre. Zoom vers son visage. Pan à droite vers Mario. Robert dépose la caméra. On entend des bruits de combat, puis un coup de feu. Quelqu'un reprend la caméra. Le corps de Mario gît dans la neige. Travelling avant vers le manoir. Il entre dans le salon, prend une des deux grenouilles restantes et la jette dans le feu. Il s'éloigne du foyer. Travelling avant vers les escaliers, une corde avec un nœud de pendu l'attend du haut de l'escalier.	[...]
2 5 6 *	1:13:06	*: Clic + noir (ellipse).	Plan des escaliers, les pieds de Robert flottent dans les airs.	
2 5 7	1:13:15		Plan d'un corridor, travelling avant. Une porte s'ouvre sur les cinq premières victimes, dans des sacs de couchage.	NATHALIE (voix off): C'est calme, ça fait du bien. J'ai choisi mes victimes quand je travaillais à la court comme secrétaire. Ça aurait pu être n'importe qui d'autre, ça n'a pas d'importance. Je voyais du monde qui rentrerait pis qui sortait de prison comme de rien, je voyais des juges qui se faisaient avoir. On se fait tous avoir un moment donné si on se laisse aller. On sait jamais qui va nous condamner, moi j'ai décidé de pas me faire poigner.
2 5 8	1:14:26		Plan poitrine du corps de Réal.	
2 5 9	1:14:45		Travelling sur le corps de Mado dans la neige.	
2 6 0	1:14:59		Plan général du corps de Mario dans la neige, zoom out vers Réal, puis pan + travelling vers le salon.	J'ai tué les cinq premier tranquille: Carole, Antoine, Anne, Michel, Diane. Personne me soupçonnait, avec mes neuf jours de prison, ils me prenaient pas au sérieux. Réal, ça n'a pas été difficile de le mettre de mon bord, je l'ai convaincu que si tout le monde me pensait morte, on pourrait surprendre le meurtrier. Il m'a cru. Après ça je l'ai éliminé sans problème. Mado je l'ai pognée dans le dos. De toute façon, elle s'attendait tellement pas à me voir que je l'aurais cue quand même. Robert a réglé le sort de Mario, ça aurait pu être le contraire. La corde c'était juste pour faire peur, ça a marché mieux que je pensais.
2 6 1	1:15:15		Gros plan sur le revolver	
2 6 2	1:15:29		Plan de la porte qui tient le revolver. Nathalie entre dans le cadre par la gauche, avec un tisonnier. Elle s'approche de la caméra en très gros plan.	Il me reste une petite chose à faire. Ce qui a de bon quand t'as le contrôle de la justice, c'est que tu peux te rendre justice à toi-même. En laissant tomber le tisonnier sur l'élastique, le coup de feu va partir, le gun va revoler pis l'élastique partout dans la pièce. Je vais être assassinée comme les autres. Mais je vous laisserais pas le plaisir de voir ça.
2 6 3	1:16:18	*: Clic + statique.	Image noire. Générique. 1h17m19: Fin.	[Coup de feu.]

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)
Lettre rouge : voix off

** : Problème de point de vue
■ Esthétique de l'image digital (vidéo, TV)

Appendice 4

Découpage technique

*Requiem
pour un beau
sans-cœur*

1992

92 minutes

	Durée	Montage & Commentaires	Trame visuelle	Trame sonore
1	00:00		Écran noir : "Les personnages et événements de ce film sont purement fictifs. "	
2 *	0:04	Générique.	Image portrait-robot construit sous nos yeux de Régis Savoie (Gildor Roy). Titre : "Requiem pour un beau sans-cœur "	[Musique. On entend des bruits de touches d'ordinateur qui coïncident avec les changements du portrait. Des commentaires en français et en anglais de diverses personnes décrivent Savoie.]
■	0:54	Ellipse. ■■■■■	Gros plan dans un miroir de surveillance, on voit deux gardiens accompagnant un jeune garçon, Mathieu (Simon Maturin Guilbert), devant une porte de prison qui regarde le miroir.	
■	1:04	** : Jump-cut.	Même que #3, mais de plus près.	[Un des gardiens parle dans sa radio, puis il dit : "Sé- same ouvre-toi" [...]]
■	1:18	** : Le générique continu sur les images.	La porte s'ouvre. Travelling avant, puis un pan latéral vers la droite nous montre la main d'un des gardiens. Un pan en haut cadre le visage du gardien, en contre-plongée.	[Bruit de pas.]
■	1:45		Travelling avant continu. Cadre sur le visage de l'autre gardien, toujours en contre-plongée. Le gardien regarde la caméra et fait un clin d'œil (adresse directe). Pan en bas, sur les pieds du gardien.	
■	2:00		Travelling avant vers une porte de prison.	
■	2:10	* : Fondu enchaîné (ellipse).	Deux portes (« Parloir ») s'ouvrent. Travelling avant continu.	
■	2:18	* : Fondu enchaîné (ellipse).	Travelling avant dans le parloir. Léger pan à droite sur une femme assise, puis pan en bas qui montre le dessin d'une grenouille en tenue de baseball tenu par deux mains d'enfant.	MATHIEU (voix off) : C'était le jour de la fête de mon père. Il m'avait écrit qu'il s'ennuyait beaucoup de moi. Ma mère, elle, voulait pas que j'y aille. Mais moi j'avais le goût. La fois d'avant que je l'avais vu en prison, j'avais juste six ans, faque, je l'avais pas reconnu tout de suite. J'étais pas mal gêné. C'était plate. Mais là là, là c'était pas pareil, là j'avais dix ans, pis j'avais hâte d'y donner le cadeau que je lui avais fait. [Pause] En tout cas cette fois-là j'ai pas eu de misère à le reconnaître pantoute!
■	2:39		Pan à gauche accompagnant Savoie, qui s'assoit. Savoie regarde vers la gauche.	
■	2:53	Regard provoqué par Savoie mais provenant de Mathieu.	Un prisonnier (Dino Clavet) parle avec une femme, ses mains contre la fenêtre qui les sépare.	
■	2:59		Même que #10, Savoie derrière la fenêtre de protection. Mathieu lève son dessin pour le montrer à son père. Savoie appelle un garde en regardant vers la gauche.	
■	3:07	Savoie dirige le regard de Mathieu (et le nôtre).	Un garde se retourne pour regarder vers la droite.	SAVOIE : Mathieu, es-tu correct? MATHIEU : Bonjour, bonne fête!
■	3:08		Même que #12. Savoie fait signe au garde de venir pour prendre le dessin de Mathieu.	S : All right, encore mon animal préféré!
■	3:10		Même que #13. Le garde fait un signe de la tête comme quoi il s'en fout et quitte le cadre vers la gauche.	

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

■ Lettre rouge : voix off

■ Point de vue d'un personnage

** : Problème de point de vue

■ Esthétique de l'image digital (vidéo, TV)

Requiem pour un beau sans-cœur (1992)

█	3:13	** : Jump-cut. Savoie dirige le regard de Mathieu (et le nôtre).	Même que #14, mais de plus près. Savoie est fâché. Il jette un coup d'œil à gauche.	[...] MATHIEU (Voix off): Ouhen, je s'avais pas trop trop quoi faire. J'avais peur d'être gêné avec lui pis que ça soit plate comme la fois d'avant. Faque je me suis dépêché de parler.
█	3:32		Plan épaules de profil (droit) d'un visiteur parlant à un prisonnier. Pan en bas, on voit le reflet de Mathieu dans la fenêtre qui regarde l'objectif.	
█	3:38		Plan poitrine du prisonnier qui parle avec l'homme de #17. Pan à droite suivant le regard du prisonnier qui regarde Savoie. Savoie regarde directement l'objectif en contre-plongée. Savoie regarde vers la droite.	MATHIEU: As-tu déjà vu ça toi, <i>Terminator</i> ? SAVOIE: Ah, je l'ai vu ça, avec le gros plein de bal-loune, Arhg! M: Sa mitraillette au gars là-dedans c'est quelle sorte? S: Une Uzi je pense. M: As-tu déjà tiré avec ça toi? [Savoie est embarrassé.]
█	4:00	Savoie dirige le regard de Mathieu (et le nôtre).	En contre-plongée, on voit un gardien parler avec un prisonnier (Clavet). Pan à gauche, qui revient en gros plan sur Savoie, qui entend un coup de feu et regarde à gauche.	<p>[...]</p> <p>MATHIEU (voix off): Là on se serait peut-être dit autre chose, on se serait peut-être parlé plus, mais...</p> <p>[Des coups de feu. Les prisonniers crient.]</p> <p>[...]</p>
█	4:08	Savoie dirige le regard de Mathieu (et le nôtre).	Un portrait de la Reine d'Angle-terre est criblé de balles.	
█	4:10		Même que #18. Le prisonnier tue le gardien.	
█	4:11		Plan épaules de Savoie qui se lève debout en regardant vers la droite du cadre (contre-plongée).	
█	4:13	Savoie dirige le regard de Mathieu (et le nôtre).	Même que #21. Le prisonnier lance un revolver à Savoie.	
█	4:17		Plan ceinture de Savoie en contre-plongée qui attrape l'arme, la regarde, regarde Mathieu (l'objectif).	
█	4:22		Prisonnier de gauche, arme à la main, empresse les autres prisonniers de partir.	
█	4:24		Plan poitrine de Savoie en contre-plongée qui regarde l'arme, puis à droite.	
█	4:25		Le prisonnier de droite fracasse la fenêtre de protection et braque son arme vers...	
█	4:27		... un autre gardien, à côté de Mathieu.	
█	4:30	Savoie contrôle le déplacement de Mathieu (et donc de la caméra).	Même que #25. Savoie demande à Mathieu de se "pousser un peu." Travelling arrière.	
█	4:42		Savoie frappe de son poing le trou de la fenêtre. Pan sur sa main qui s'empare du dessin. Pan vers le visage de Savoie (comme #28),	
█	4:49		Même que #26.	
█	4:50		Même que #29. Pan à gauche, suivant Savoie qui charge la porte avec les autres prisonniers.	SAVOIE: À plus tard Mat!
█	4:57		Plan tête du visiteur de gauche, en contre-plongée, qui regarde Mathieu dans les yeux.	

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

Lettre rouge : voix off

█ Point de vue d'un personnage

** : Problème de point de vue

█ Esthétique de l'image digital (vidéo, TV)

█	5:01		Plan poitrine du gardien de droite qui regarde Mathieu dans les yeux. Pan à droite vers la femme en plan tête.	MATHIEU (voix off): Il y en a qui disent que mon père à fait exprès, qu'il a attendu que j'aille le voir pour s'évader parce que c'est plus facile. Ils disent aussi que c'est lui qui a tué le gardien mais c'est même pas vrai ça! Mon père avait juste le goût de me voir pis de me parler. Si on n'a pas pu se parler plus longtemps c'est pas de sa faute. Même affaire quand il m'a dit "à plus tard," c'est pas de sa faute si on s'est jamais vu après.
█	5:06		Portrait de la Reine. Pan latéral à droite sur le corps du gardien ensanglanté. L'image devient blanche.	
█	5:28	*: Fondu en blanc (ellipse). █	Point de vue de l'intérieur d'une automobile, on voit la main devant la caméra sur le volant. Trudel (Stéphane Côté) semble suivre un taxi devant lui.	TRUDEL (voix off): Onze heures quarante-cinq. Trois heures après l'évasion de Savoie, sa mère sortait de chez elle et sautait dans un taxi. Je faisais équipe avec le lieutenant-détective Maki et comme à chaque fois que Savoie faisait un mauvais coup, c'était lui qu'on mettait sur l'affaire. Il connaissait pas mal son homme. Il savait que sa mère le laisserait pas tomber, pis que ce qu'elle transportait dans son sac, c'était pas des petits gâteaux Vachon."
█	5:38		Sur le siège passager, un homme, Maki (Klimbo), jette un coup d'œil à Trudel (l'objectif).	
█	5:44		Même que #36. Pan latéral à droite qui accompagne du regard le taxi qui se stationne.	
█	5:53		Même que #37. Maki sort son arme, regarde Trudel.	
█	5:55		Même que #38. Une femme sort du taxi en courant et entre dans un immeuble avec un sac.	
█	5:58		Même que #39. Maki sort de l'auto.	
█	6:01	*: Ellipse: on ne voit pas le déplacement de Trudel hors de la voiture, et sa course vers l'immeuble.	Maki de dos, Trudel le suit. Ils entrent dans l'immeuble, Maki se planque contre une porte, regarde Trudel, puis ouvre la porte, arme à la main. Maki s'appuie contre le mur. Pan à droite vers une autre porte, pan à gauche vers Maki qui le regarde dans les yeux. Maki lui fait signe d'avancer, puis il enfonce la porte d'un coup de pied. Ils se retrouvent dans une salle de bingo, la foule les observe, surprise.	TRUDEL (voix off): D'aussi loin que je me souviens, j'ai toujours voulu être détective. Là j'y étais enfin. Pis pas sur n'importe quelle affaire. Ça faisait même pas une semaine que j'étais à la division des homicides, pis je me retrouvais avec le meilleur enquêteur en ville, sur les traces du criminel le plus dangereux au pays. Comme début de carrière on pouvait pas faire mieux. Comme fin de carrière non plus. Surtout si Savoie était caché dans la salle.
█	6:31		Maki derrière Trudel, son arme toujours braquée sur les joueurs. Un miroir nous montre, de loin, Trudel.	
█	6:36	** : Sans aucun déplacement, on voit du même angle que #43, mais de plus près.	Similaire à #43, de plus près. Trudel se regarde dans le miroir.	
█	6:47		Travelling latéral sur les joueurs de bingo, leurs regards braqués sur Trudel.	
█	6:56		Travelling latéral sur Maki qui marche de l'autre côté de la table. Pan vers le visage de Maki. Ils s'arrêtent.	
█	7:04		Plan d'ensemble de la salle.	
█	7:07		Même que #46. Maki regarde vers la droite du cadre.	
█	7:11	Maki dirige le regard de Trudel.	Une porte de sortie de secours.	

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

█ Lettre rouge : voix off

█ Point de vue d'un personnage

** : Problème de point de vue

█ Esthétique de l'image digital (vidéo, TV)

█	7:12	Vers la fin du plan, Maki s'adresse directement à la caméra.	Même que #48. Maki regarde Trudel, puis pan sur Maki qui se dirige vers la porte en vitesse. Il l'ouvre, regarde, puis revient, il remet son arme dans son étui.	TRUDEL (voix off): Maki avait beau être le numéro un des enquêteurs, Savoie était pas le numéro un des criminels pour rien. Il opérât vite, plus vite que tout le monde.
█	7:32	*: Ellipse.	Travelling avant suivant Maki sur une scène de crime à l'extérieur. Quand Maki dit "Trudel," pan latéral de 180° vers Maki et deux autres hommes.	
█	7:59	** : Cadre trop serré et trop bas pour être attribué à Trudel.	Insert d'une photo dans les mains de Maki.	[...]
█	8:02		Plan épaules de Maki.	
█	8:06	Lorsque Maki dit "Check ça!" en s'adressant à Trudel, il s'adresse aussi au spectateur.	Trudel regarde les housses mortuaires des victimes sur le sol, puis travelling avant suivant Maki qui se dirige vers les sacs, s'accroupie (travelling + pan) puis ouvre les sacs. Pan sur le visage des victimes, brûlés. Maki se relève (pan). Lorsqu'une autre voix se fait entendre, pan à droite vers Beaudoin (Raymond Bélisle) en plan poitrine.	MAKI: [L'acteur est doublé en français avec un accent anglais] Check ça! Ça brûle pareil, un juge pis un bandit.
█	8:41		Plan poitrine de Maki, souriant.	
█	8:45		Même que #54.	
█	8:50		Même que #55.	MAKI: Eille, Beaudoin! Il était temps que tu me donnes un coup de main!
█	8:53		Même que #56.	BEAUDOIN: Ah oui, qu'est-ce que je peux faire pour toi?
█	8:58		Même que #57.	M: Il y a rien là, tu viens de le faire! C'est très intéressant quand le boss de Photo-Police se déplace pour voir un petit incendie de rien. Thank you very much pour ton grand coup de main! [À un autre agent] Avez-vous averti les médias de ce qui s'est passé ici?
█	9:02		Même que #58. Beaudoin baisse la tête, honteux.	AGENT: Non non non.
█	9:04		Similaire à #59, mais d'un peu plus près. Maki s'avance.	
█	9:07		Même que #60. Maki passe devant Beaudoin, lui donne une tape sur l'épaule. Beaudoin le regarde partir.	
█	9:14	*: Ellipse.	Travelling avant suivant Maki. Maki se retourne, le regarde dans les yeux, lui parle et continue de s'approcher de l'auto. La discussion continue (Maki de dos).	TRUDEL: [À Maki] Un juge, c'est un autre gros dossier ça! M: Je n'ai qu'un dossier moi. [...]
█	9:43	*: Ellipse.	Un chien doberman de très près, en plongée.	
█	9:46		Une femme emmène un cabaret à café dans le salon. Pan sur le cabaret.	
█	9:51		Plan épaules de la femme, qui le regarde droit dans les yeux.	
█	9:58		Même que #65. La femme prépare le café nerveusement.	
█	10:02		Même que #66.	
█	10:06		Même que #67, le chien jappe, la femme renverse le café. Pan à gauche vers le chien.	

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

█ Lettre rouge : voix off

█ Point de vue d'un personnage

** : Problème de point de vue

█ Esthétique de l'image digital (vidéo, TV)

	10:11		Même que #68. La femme regarde le chien.	
	10:14		Maki descend un escalier avec un sac.	
	10:16		Même que #70.	
	10:17		Même que #71. Pan à droite sur Maki qui s'avance vers le chien en le regardant, lui dit "beat it!".	
	10:22		Même que #69. Le chien se tait et s'assoit.	
	10:26		Plan ceinture de Maki qui ouvre une armoire rempli d'armes. Pan à droite vers la femme qui le regarde, puis elle jette un coup d'œil à Trudel.	
	10:34		Similaire à #75 (avant pan), mais de plus près, Maki en plan poitrine. Pan simulant Trudel qui se lève debout. Maki se retourne vers Trudel, le regarde droit dans les yeux, et lui montre une arme. Pan en bas suivant Maki (en plongée) qui s'accroupit pour mettre l'arme dans son sac.	[...] MAKI: On pogne pas un gars comme Savoie en courant après, on va attendre. T: Attendre quoi? M: Un autre Choquette. C'est tous des gars comme ça autour de lui, anyway. T: Un délateur? M: Non, un stool!
	10:48		Plan poitrine de la femme.	
	10:53		Plan de l'arme dans le sac en plongée.	
	10:55		Même que #76. Pan en haut suivant Maki qui se relève. Il regarde Trudel. Pan à droite suivant Maki	
	11:16		Même que #77. La femme sort de la pièce.	
	11:20		Plan épaules de Maki qui fronce les sourcils en regardant Trudel.	
	11:25	*: Ellipse.	Contre-plongée d'un cadran à aiguilles sur le mur (10:09).	
	11:31	** : Le pan autour de Maki paraît trop lent et léger pour être une simulation de mouvement de Trudel. La dernière partie du dialogue de ce plan dévoile l'intrigue du film. En s'adressant directement à la caméra (Trudel), Maki s'adresse aussi au spectateur et l'invite à deviner qui a vendu Savoie.	Plan en plongée sur un dessin sur un bureau. On reconnaît la manche de veston de Maki, qui dessine. Pan latéral sur le visage de Maki, puis sur un tableau avec des photos de victimes et de suspects. Lorsque Maki parle, pan à gauche rapide vers son visage. Quand Trudel rit, Maki se retourne et le regarde. Pan autour de Maki. Il regarde encore Trudel. Le téléphone sonne, Maki jette un coup d'œil à Trudel puis avance sa main pour répondre.	TRUDEL (voix off): On a suivi son plan. Les trois jours qu'on a attendu au QG des homicides, il y a deux questions qui me revenaient tout le temps : Qu'est-ce qui rendait Maki aussi bizarre, pis qu'est-ce qui rendait Savoie aussi dangereux que ça. MAKI: C'est dans son sang. C'est dans ses genes [en anglais]. TRUDEL: Ben , si c'est dans son sang, c'est dans ses jeans aussi hein! M: Qu'est-ce qu'il y a le comique là? T: Ben c'est parce que... M: Il est venu au monde de même avec ces genes -là, et pis il va mourir avec, c'est dans ses cells [en anglais]. T: Je te suis pas ben ben avec tes jeans pis tes selles... Ça beau être un plein de marde mais... M: On a fait des recherches sur ça. L'affaire est que tout est dedans, en toi quand tu viens au monde. Et puis, tu viens au monde avec. Tu crèves avec. T: Ah! Tu veux dire ces genes pis ces cellules, c'est pas la même affaire!
	13:00	Même que #83.	Insert sur un téléphone, Maki répond. Pan sur son visage suivant le combiné. Lent pan autour de Maki. Lorsque Maki raccroche le combiné, pan simulant Trudel qui s'assoit. Maki regarde Trudel avec un sourire.	[Le téléphone sonne, Maki répond.] M: Maki. Ah oui! Ça fait plaisir. Je vais être là moi, inquiète-toi pas. C'est quoi l'adresse? Une île! Je vais la

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

Lettre rouge : voix off

■ Point de vue d'un personnage

** : Problème de point de vue

■ Esthétique de l'image digital (vidéo, TV)

█	14:05		Insert sur une mitraillette. Pan suivant la main de Maki qui l'empoigne, jusqu'à un plan poitrine.	trouver. C'est sûr! T: C'était qui? Un stool? M: C'est qui tu penses? Ce qui est surprenant avec les stools, c'est que la personne qui stool c'est jamais celle que tu penses qui va stooler. Tu catch?
█	14:26	*: Ellipse.	La nuit. Des hommes attachent des bateaux gonflés en silence sur le bord de l'eau. Pan à gauche, suivant les hommes armés qui courent vers des buissons. Plan épaules de Maki, derrière le feuillage. Il parle dans une radio, puis pousse le feuillage de la main. Pan à gauche, révélant un chalet éclairé.	TRUDEL (voix off): Ouhen. J'avais catché comme il faut. Il était pas question qu'il me dise qui avait stoolé Savoie, pis il était surtout pas question de régler ce dossier-là autrement qu'à ça manière. C'était lui le patron. Ça finissait là. [...]
█	14:56		Plan épaules de Maki qui parle à Trudel en le regardant dans les yeux. Pan suivant la radio déposée par terre, puis pan vers la main droite de Maki qui s'empare de son arme.	
█	15:10		Plan épaules de Maki qui regarde intensément vers le chalet.	TRUDEL (voix off): Là là j'ai commencé à avoir la chienne pour vrai. Pis c'était pas du gars qui était caché dans le chalet. [...] [Une musique de suspense se fait entendre, sans origine diégétique.]
█	15:12		Même que #86. On voit une ombre dans le chalet, puis la lumière s'éteint.	
█	15:16		Même que #88. Il se retourne et regarde Trudel.	
█	15:21		Même que #89. Un autre lumière est éteinte.	
█	15:24		Plan épaules de Maki qui tourne la tête vers la gauche.	
█	15:25		Plan de la radio. La main de Maki empêche celle de Trudel de prendre la radio. Pan vers le visage autoritaire de Maki. Pan à gauche (et haut) suivant Maki, qui se dirige vers le chalet, seul.	
█	15:36		Insert de la main de Trudel qui active la radio.	TRUDEL: [À la radio] C'est Trudel. CAPITAINE DEMERS: Qu'est-ce qu'il y a? T: C'est Maki, il suit pas le plan, il est parti tout seul. CD: [...] Écoute ben Jean-Pierre, on va pas se raconter des histoires là, ça fait dix ans que je travaille avec Maki. T: Ouhen mais il va ce faire descendre! CD: Ça m'étonnerait ben gros. Écoute ben, Maki a carte blanche, c'est-tu clair? Over.
█	15:39		Plan d'ensemble de la forêt, Maki attend dans l'ombre.	
█	15:41		Plan poitrine d'un policier qui regarde Trudel, perplexe.	
█	15:44	** : Cadre trop serré comparé à 95.	Maki s'éloigne de plus en plus dans la forêt.	
█	16:04		Même que #96. Pan à gauche vers Maki, qui s'approche du chalet, s'appuie contre le mur près de la porte.	
█	16:17		Travelling avant en plongée vers les pieds de Trudel qui coure pour rejoindre Maki. Maki enfonce la porte, on voit les éclairs des coups de feu. L'image devient blanche.	TRUDEL (voix off): Je venais de comprendre que je faisais partie d'un frame-up, je pouvais pas laisser passer ça. TRUDEL: [À Maki] Dis-y de se rendre au moins!
█	16:34	*: Fondu en blanc (ellipse). █	Réflexion de Beaudoin dans une fenêtre de distributrice à friandises.	BEAUDOIN (voix off): Savoie a commencé à faire parler de lui il y a à peu près dix ans, au moment de la fameuse guerre de l'Est, quand lui pis sa gang ont décidé d'enlever le contrôle de la drogue aux Colombiens dans l'Est de la ville. C'est aux autres qui sont

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

Lettre rouge : voix off

█ Point de vue d'un personnage

** : Problème de point de vue

█ Esthétique de l'image digital (vidéo, TV)

█	16:47		Plongée sur la main gauche de Beaudoin qui prend sa friandise. Pan simulant Beaudoin qui se lève, dévoilant le palais de justice. Travelling avant sur deux avocats. Il s'arrête sur deux hommes qui parlent près d'un escalier. Il les interpelle, l'homme à droite le regarde.	biens dans l'Est de la ville. C'est eux-autres qui l'ont surnommé "the frog". Il a commencé à se servir des médias. Il appelait souvent au bureau pour me remercier d'un article que j'avais écrit. Indirectement faut croire que ça l'aidait. Faut dire que ça donnait un bon coup de pouce au journal aussi. Quand il s'est évadé, j'avais pas le choix, fallait que je l'aie en première page. Ça ça voulait dire aussi d'aller chercher la réaction des gens le plus près de lui, d'abord du côté de la loi.
█	17:25	Le rapprochement de Di Palma vers la caméra simule un besoin d'intimité, selon la teneur de leur propos.	Plan poitrine du deuxième homme, Di Palma (Louis-George Girard), l'avocat de Savoie. Pan à gauche suivant Di Palma. Di Palma s'approche de Beaudoin jusqu'à un plan épau-les.	[...] BEAUDOIN: [À Di Palma] C'est à propos de Savoie. D: Une autre fois veux-tu! B: En tout cas, quand t'auras deux minutes j'aimerais avoir tes commentaires sur son évasion. D: Pas sérieux! [Il s'approche de Beaudoin] Ça va faire changement des petites causes de cul à cinq cent piasses! B: [Il place son magnétophone devant la bouche de Di Palma] Vos impressions, Maître? [...] B: Mais si vous saviez où il se cache? D: Là c'est différent. En tant que citoyen, mon devoir serait de [il fait un <i>finger</i> à Beaudoin] le dénoncer à la justice. [...] D: [Sans le magnétophone] Pis à part de ça je vais te dire une affaire, qu'il soit en dedans ou qu'il soit en dehors, ça pas d'importance pour moi. Dans le fond, c'est entre les deux que c'est payant. BEAUDOIN (voix off): J'ai jamais compris à quoi ça tenait. Le don que Savoie avait de faire tomber les masques de tout le monde, même à distance. C'est pour ça qu'il était dangereux, surtout pour les gens du côté de la loi.
█	19:07	*: Ellipse. Pendant que Maki bouscule Beaudoin, on voit Trudel en arrière plan, par-dessus l'épaule gauche de Maki.	Travelling avant vers la scène de crime (événement des #51 à #63). On entend "Eille Beaudoin". Pan rapide à gauche, puis Maki saute à la gorge de Beaudoin (il bouscule la caméra).	[Voix off continue.] MAKI: Eille Beaudoin! BEAUDOIN: [Bousculer par Maki] Les nerfs! Qu'est-ce qui t'arrive? M: Mes nerfs je les ai chiés dans ma première couche! B: Lâche-moi cibolac! M: [...] Où est-ce qu'il est? Ça t'intéresserait si on le poignait? Ça ferait un bon <i>front page</i> ? B: Mais si j'étais toi, j'irais voir ceux pour qui c'est plus payant de la faire arrêter! Lâche-moi!
█	19:32	L'emphase du cadre précédent change, Beaudoin regarde Trudel.	Plan ceinture de Trudel qui regarde Beaudoin dans les yeux. Pan à gauche sur un gros plan tête de Maki, menaçant. Maki se retourne et s'éloigne. Trudel regarde Beaudoin, dégoûté, et suit Maki.	BEAUDOIN (voix off): Contrairement à ce que beaucoup de gens pensent, on n'invente pas les histoires qu'on publie, malheureusement.
█	20:09	*: Ellipse (bureau de Beaudoin) La voix off s'oppose à l'image du gros-titre du journal, selon la perspective de Mathieu, Savoie ne l'a pas pris en otage pour s'évader (puis il a dix ans, comme quoi les détails importent peu pour le	Plan d'un écran d'ordinateur, la page d'un article, avec la photo de Savoie faisant un <i>finger</i> le gros titre: "Reggie! Savoie s'échappe en prenant son fils de 9 ans en otage." Pan à gauche lorsqu'il entend la voix de Savoie. Plan tête en contre-plongée de Savoie qui sourit en regardant Beaudoin. Pan continue vers la porte, où Tonio (Jean-Guy Bouchard) est adossé.	BEAUDOIN (voix off): [Il continue] On a un journal à vendre. On y va fort des fois dans les gros titres, mais dans le cas de Savoie, la marge était jamais ben ben grande entre la réalité pis la fiction.

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

Lettre rouge : voix off

█ Point de vue d'un personnage

** : Problème de point de vue

█ Esthétique de l'image digitale (vidéo, TV)

		journaliste).		
■	20:30		Plan épaules de Savoie qui fixe toujours Beaudoin dans les yeux. Pan à droite sur le cahier de Savoie.	
■	20:37		Plan épaules de Savoie en contre-plongée, qui fixe Beaudoin. Pan à droite suivant Savoie autour du bureau de Beaudoin. Savoie s'appuie sur le bureau. Pan en bas qui s'arrête sur l'arme de Savoie, caché sous sa veste. Pan rapide vers la gauche...	[...] SAVOIE: [À Beaudoin] Coudonc! C'tu rendu que les bœufs viennent faire un tour dans le boute asteur? [Savoie pointe son doigt devant le visage à Beaudoin] Fait bien attention à ce que tu vas répondre! [...]
	20:58		Même que #105. Tonio ferme la porte.	
	21:04	*: Ellipse.	Beaudoin regarde le cahier de Savoie. Sa main droite apparaît à l'écran.	
	21:12		Plan épaules de Savoie, en contre-plongée. Il regarde Beaudoin.	
■	21:19		Insert d'une photo dans le cahier, la main de Savoie pointe les détails de son crime.	
■	21:23		Même que #110. Savoie recule et marche vers le mur. Pan simultané Beaudoin qui se lève. Savoie en plan poitrine et en contre-plongée se retourne et regarde Beaudoin.	BEAUDOIN: Écoute Reggie, si t'as quelque chose contre moi vide ton sac tout suite. Il y a rien qu'une affaire que je veux te dire, si tu penses que ce que j'ai écrit sur toi ça a pu te nuire... [Savoie le coupe.] S: Me nuire? TONIO: [Hors cadre] Sacrement veux-tu le laisser parler! S: Qui c'est qui a dit ça que ça a pu me nuire, c'est sûr que ça a pu me nuire, c'est pas de ta faute ça mon niais!
■	22:05		Plan poitrine de Tonio.	S: C'est quoi le problème d'abord! S: Eh côlisse que t'es pas vite des fois quand tu veux toi! T'as tout ce qu'il faut là-dedans pour écrire l'histoire de ma vie, viens pas me dire que c'est pas un bon cadeau ça côlisse! Ça va se vendre en ostie ça. Pis à partir de toute suite, tu pourras le compléter toi-même.
■	22:07		Même que #112. Savoie s'approche de Beaudoin en plan tête. Pan à gauche suivant Savoie qui sort de la pièce avec Tonio. Pan à droite sur le mur...	BEAUDOIN (voix off): Le message était clair. Pour moi en tout cas. Sandwicher comme il était entre les intérêts de Di Palma pis la détermination de Maki, il lui restait plus grand temps pour s'occuper de faire parler de lui.
■	22:36		Plan du cahier. Beaudoin tourne les pages du cahier. L'image devient blanche.	DI PALMA (voix off): J'ai dû représenter Savoie dans une bonne douzaine de causes. Ça allait de voie de fait simple à homicide. En partant, je peux dire qu'il a toujours été correct avec moi. Dans le milieu aussi il était considéré comme un gars de parole. C'est ça qui a joué contre lui finalement. C'est comme ça qui s'est fait avoir par Choquette dans une livraison de stupéfiant. La police l'attendait. Dans son procès, Maki a tout fait pour qu'il soit déclaré criminel d'habitude, il a été condamné à vingt-cinq ans ferme. La police avait besoin d'un exemple, le public d'un héros, pis lui ben il aimait tellement ça faire parler de lui qu'il a laissé les médias y mettre tout ce qu'ils voulaient sur le dos.
■	22:48	*: Fondu en blanc (ellipse)	Plongée sur les mains de Di Palma au-dessus d'un lavabo.	[...]
■	22:53		Plan poitrine de la réflexion de Di Palma dans le miroir d'une salle de bain publique.	BEAUDOIN: On a la même clientèle.
■	23:01		Contre-plongée sur une poubelle, il lance une serviette dans la poubelle.	
■	23:03		Même que #117. Il enlève ses lunettes.	
■	23:16	** : Cadre trop serré.	Contre-plongée sur sa main qui dépose les lunettes sur le lavabo.	

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

■ Lettre rouge : voix off

■ Point de vue d'un personnage

** : Problème de point de vue

■ Esthétique de l'image digital (vidéo, TV)

Requiem pour un beau sans-cœur (1992)

	23:17		Même que #119.	DI PALMA : Ouhen, si ça t'arrange de voir ça de même. Mais disons qu'on deal pas avec de la même façon.
	23:25		Plan du torse de Di Palma, il prend un peigne.	B : Ça, t'as pas besoin de me le dire! Tu... Tu défendrais l'assassin de ta mère, tant qu'il te paye cash! D : On fait une petite crise de pureté à matin! Plus que ça, tu vas me dire que ta brillante littérature décourage les gros méchants de faire des breaks! B : J'en encourage peut-être autant que j'en décourage, mais moi au moins je les remets pas en circulation. D : Beaudoin, j'arrive du dépanneur, je viens de voir deux <i>kids</i> de quinze ans qui lisaient avidement la dernière édition de ta circulaire des crimes les plus cheap en ville.
	23:29	On peut voir trois Beaudoin, dont un reflet. La coupure est indiscernable. La contre-plongée sur Beaudoin: est-ce un moyen de nous laisser voir que Di Palma a peur de Beaudoin? La même chose dans le segment précédent avec la contre-plongée sur Maki ou Savoie?	Plan ceinture de Di Palma, qui se peigne en se regardant dans le miroir. Beaudoin entre à la droite de l'écran (son reflet dans le miroir). Pan à droite: le reflet de Beaudoin, Beaudoin, puis Beaudoin en plan poitrine. Pan à gauche suivant Beaudoin. Beaudoin s'approche en plan épaules et contre-plongée, en regardant Di Palma dans les yeux. Beaudoin s'éloigne, revient, puis s'éloigne à nouveau. Travelling avant, puis pan en haut, suivant Beaudoin dans un escalier. Beaudoin s'arrête, mime "Savoie" de sa bouche, et avec ses doigts fait comprendre à Di Palma que Savoie s'est évadé.	[...] DI PALMA (voix off) : Juste à l'entendre rire, je savais que Beaudoin avait rencontré Savoie, pis que tout allait à son goût.
	25:20	*: Ellipse.	Insert sur une page de journal (celle de #105). Di Palma baisse le journal, regarde son bureau, puis dirige (pan) son regard vers la porte de son bureau lorsqu'il entend des coups. Mme Savoie (France Arbour) en plan américain est à la porte. Pan simulant Di Palma qui se lève. Mme Savoie s'approche et s'assoit. Plongée en plan poitrine de Mme Savoie. Travelling lent vers la gauche autour du bureau, qui s'approche de Mme Savoie de plus en plus, jusqu'à un plan tête.	DI PALMA (voix off) : [Il continue] Sauf que les goûts de Beaudoin, ça avait rien à rassurer personne, surtout ceux qui pouvaient aider Savoie. [...] Mme SAVOIE : [A Di Palma] Il faut absolument l'aider Maître Di Palma! D : Je voudrais bien, mais s'il voulait de l'aide, il commencerait par accepter les conseils qu'on lui donne. Il se rendrait d'abord aux autorités, pis là je pourrais l'aider. Mme S : Ben oui mais il est pas dans son état normal, il est malade. Pour moi, il est en pleine dépression comme c'est là. D : D'accord. Mais je sais pas trop comment je pourrais l'aider. [Musique douce extra-diégétique.] Mme S : Vous savez pas ce que c'est que d'être sa mère. Je peux pas souffrir de le voir comme ça. Faut l'aider! D : Faut l'aider, malgré lui? Ça veut dire quoi pour vous ça, madame? Le dénoncer? Vous savez, ça pourrait coûter très très cher à n'importe qui qui irait aussi loin que ça pour l'aider, même vous madame. Mme S : Ça me fait rien! Je suis prête à tout pour le revoir vivant! Même que des fois, j'aimais mieux le savoir en prison. D : Ouhen, ça vous laisse pas beaucoup de solutions ça madame. Bon, je suis obligé de vous dire tout de suite que je peux absolument pas vous aider dans ce sens-là, même si je savais où il se cache! Mme S : Quand il est en liberté, on dirait qu'il sait rien faire d'autre que d'ajouter à son malheur! [Elle pleure.] DI PALMA (voix off) : Tout est ambigu autour de Reggie. Il s'était fait un monde où la haine pis l'amour étaient toujours présents, tout le temps mêlés aussi. Un monde qui pouvait se revirer contre lui n'importe quand. C'était ça son <i>thrill</i> .

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

Lettre rouge : voix off

■ Point de vue d'un personnage

** : Problème de point de vue

■ Esthétique de l'image digital (vidéo, TV)

█	27:48	*: Ellipse.	Plongée sur un bar, le barman remet de la monnaie à Di Palma. Pan sur le serveur qui donne une bière à un autre client à droite. Une main tend la page titre du Photo-police: "Le 'Frog' s'évade!!!" Un plan poitrine de Savoie nous est révélé lorsqu'il met le journal de côté. Il regarde l'autre client qui ne le remarque pas.	[...] <u>DI PALMA</u> : [À Savoie]: Bon écoute, j'ai pas de conseil à te donner. Je te dirai pas de te rendre, même si... <u>SAVOIE</u> : Pourquoi tu le dis d'abord? <u>D</u> : Parce que... <u>S</u> : Écoute ben Mike, la justice a décidé de me donner la shot, non? Pourquoi est-ce que j'écouterai les conseils de tout le monde asteur? <u>D</u> : Maudit Reggie! Penses-tu que c'est de ma faute ce qui t'arrive là? Je suis encore ton avocat là? <u>S</u> : T'as ben beau, pour ce qui reste à défendre!
█	28:05		Insert sur la main droite de Savoie prenant un dollar de la monnaie de Di Palma, puis pan à droite suivant sa main vers l'autre client. Il jette le dollar sur sa photo du journal, enlève ses lunettes pour parler au client, qui part en vitesse après avoir vu la photo sur le journal. Savoie rit.	[...]
█	28:27		Plan épaules du barman.	
█	28:29		Plan épaules de profil (gauche) de Savoie, sortant un sac de poudre de sa veste.	
█	28:32		Même que #127. Le barman regarde Di Palma.	
█	28:33		Même que #128, avec un pan rapide à gauche vers le bar sur lequel Savoie vide son sac de poudre.	
█	28:38		Même que #129. Le barman s'en va.	
█	28:41	Le changement de cadrage entre #130 et #132 peut signifier le rapprochement physique de Di Palma vers Savoie, comme il désire une certaine discrétion, de plus cela crée l'impression d'une plus grande intimité entre le spectateur et Savoie.	Plan tête de Savoie, de profil (gauche).	
█	28:43		Plan d'ensemble du restaurant, où plusieurs gens discutent sans se préoccuper de Savoie. Pan à gauche sur le bar en plongée, Savoie prépare deux lignes de cocaïne avec une lame de rasoir.	
█	28:50		Plan épaules de Savoie, de profil. Il regarde Di Palma, accusateur.	
█	29:17		Même que #133. Savoie roule un billet de 100\$	

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

Lettre rouge : voix off

█ Point de vue d'un personnage

** : Problème de point de vue

█ Esthétique de l'image digital (vidéo, TV)

■	29:20		Même que #134. Pan à gauche suivant la tête de Savoie qui se penche sur le bar pour <i>sniffer</i> une ligne. Il se relève (pan), demande à Di Palma "en veux-tu une?", se penche à nouveau, hors cadre. Pan à gauche vers la porte, où une jeune femme apparaît.	
■	29:59		Plan tête de Savoie qui jette un coup d'œil à la jeune femme.	
■	30:09		Même que #136.	
■	30:12		Même que #137. Pan en bas sur le main de Savoie qui disparaît sous sa veste et en ressort avec une liasse de 100\$. Pan en haut suivant la liasse et s'arrêtant sur le visage de Savoie. Pan latéral à gauche vers le bar où Savoie a déposé l'argent. L'image devient blanche.	<u>DI PALMA (voix off)</u> : C'est là qu'il était rendu, il avait perdu confiance dans la justice. Je savais que je le reverrais plus.
■	30:39	*: Fondu en blanc (ellipse). ■	En plongée, dans un petit miroir à maquillage, on aperçoit le visage de Mme Savoie. Pan en haut sur le palais de justice.	
■	31:06		Insert en plongée sur un petit album photo, où l'on voit un bébé, puis Mme Savoie tourne les pages, regardant les photos de l'enfance de Savoie (on devine). Pan en haut lorsque des pas se font entendre. Di Palma passe devant Mme Savoie et se dirige vers l'ascenseur. Traveling avant vers Di Palma. Pan à gauche vers un jeune homme.	<u>Mme SAVOIE (voix off)</u> : Pour lui Régis, ce qui comptait le plus au monde c'était d'être libre, fâche pensez ben la prison... Même tout petit il était de même, il avait pas le goût d'aller à l'école il y allait pas. Ensuite avec l'argent c'était la même chose, quand il en voulait il en volait, pis quand il en avait il en donnait, c'était pas méchant! Son problème c'est qu'il a jamais été capable de voir où finissait sa liberté et où commençait celle des autres. J'ai appris qu'il s'était évadé à la radio comme tout le monde. C'est dur à prendre ça, ça m'a fait ben de la peine. Mais quand même, je pouvais pas l'abandonner!
■	31:48		Plan épaules de Di Palma.	
■	31:53		Même que #141.	<u>Mme SAVOIE</u> : [À Di Palma] Monsieur Di Palma! Maître Di Palma! Vous l'avez vu hein?
■	31:56		Même que #142.	<u>DI PALMA</u> : De qui vous voulez parler? <u>Mme S</u> : De Régis, je suis sa mère. <u>D</u> : Il y a rien à faire madame, il veut rien savoir!
■	32:06		Même que #143.	[...]
■	32:08		Même que #144. Les portes de l'ascenseur ouvrent. Di Palma entre dans l'ascenseur (plan ceinture). Le jeune homme sort de l'ascenseur et s'en va. Di Palma appuie sur le bouton pour fermer les portes, puis fait un signe de tête à Mme Savoie (à trois reprises).	<u>Mme SAVOIE (voix off)</u> : Quand la porte [de l'ascenseur] a fini par se fermer pour de bon, c'est là que j'ai compris que Régis pouvait plus compter sur personne.
■	33:07	*: Ellipse.	Plan d'une automobile dans la rue en plongée, une corde en avant-plan à la gauche du cadre.	<u>Mme SAVOIE (voix off)</u> : [Elle continue] Mais ce qui m'a le plus fait mal, c'est pas de savoir qu'il pouvait plus compter sur moi, mais qu'il était obligé de mettre sa vie dans les mains de n'importe qui.

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

■ Lettre rouge : voix off

■ Point de vue d'un personnage

** : Problème de point de vue

■ Esthétique de l'image digital (vidéo, TV)

█	33:13		Une femme derrière un rideau. La porte est ouverte et dévoile une jeune femme, Cindy (Sabrina Boudot), en plan poitrine. Travelling arrière devant Cindy qui entre dans la pièce. Pan à gauche sur Cindy qui jette un coup d'œil à droite...	[...] <u>Mme SAVOIE</u> : [À Cindy] Oui. <u>CINDY</u> : Je viens pour Régis. <u>Mme S</u> : Entre. Comment est-ce qu'il va? <u>C</u> : Pas pire. <u>Mme S</u> : Pis à part de ça? <u>C</u> : Je m'en viens chercher un sac qu'il a laissé ici. <u>Mme S</u> : Il a-tu parlé de ce qu'il allait faire? <u>C</u> : Je le sais-tu moi? Je l'ai vu hier pour la première fois. <u>Mme S</u> : Il a-tu l'air bien? <u>C</u> : Je vous l'ai dit il est correct. Je peux-tu avoir le sac aateur? <u>Mme S</u> : Pourquoi il me l'a pas demandé à moi? <u>C</u> : Je sais pas. Il m'a demandé de venir chercher un sac. <u>Mme S</u> : Je sais pas si je devrais te le donner. <u>C</u> : Common! <u>Mme S</u> : Ah ben écoute-moi bien! Si c'est comme ça, dis-lui de m'appeler, je vais aller lui porter moi-même! <u>C</u> : Avoir su que ça serait compliqué de même, je serais pas venu ici. <u>Mme S</u> : Qu'est-ce que tu dis là? C'est ça que tu veux hein, de l'argent? Je suis ben prête à t'en donner moi si tu me dis où il est! Si il y a rien que ça l'argent, tu peux toujours aller leur [les policiers du plan #151] en demander. Ils payent bien eux-autres pour ce que tu sais! <u>C</u> : [Elle sort de l'appartement, se retourne, crache par terre] C'est pas une mauvaise idée ça!
█	33:32	Cindy dirige le regard de Mme Savoie dans ce plan.	... insert en plongée sur la photo que Cindy regarde. Cindy prend la photo pour la regarder de plus près (pan vers un plan épaules). Elle marche dans la pièce (pan), enlève sa gomme de sa bouche et...	[Musique extra-diégétique de suspense commence.]
█	33:52	On ne voit pas la main de Mme Savoie prendre le bras de Cindy, mais vu la réaction (et surtout le coup d'œil vers son bras) de Cindy, le spectateur comprend.	... la colle sur le téléviseur (plongée). Elle prend un bonbon et le met dans sa bouche (pan vers plan poitrine de profil (droit)). Elle bouge les rideaux de la fenêtre. Mme Savoie attrape Cindy par le bras et la pousse vers la fenêtre.	
█	34:26		Insert en plongée de l'automobile dans la rue (on voit le bord de la fenêtre).	
█	34:29		Plan tête de Cindy de profil (droit). Elle pousse Mme Savoie (le cadre bouge brusquement). Travelling arrière puis pan suivant Cindy qui marche rapidement vers la porte, l'ouvre, se retourne et crache son bonbon sur le plancher, regarde Mme Savoie en lui parlant, puis s'en va.	
█	34:47	*: Ellipse (déplacement de Mme Savoie vers la fenêtre).	Insert de l'automobile en plongée, puis Cindy qui marche sur la rue. L'automobile démarre et la suit.	
█	35:02	*: Ellipse.	Travelling en biais à droite sur des gens qui jouent au bingo.	
█	35:06		Travelling en biais à gauche sur des joueurs de bingo.	<u>Mme SAVOIE (voix off)</u> : Une heure après j'ai reçu un message de Régis dans une boîte d'épicerie que j'avais pas commandée. Il voulait que je lui apporte le sac pis il me dirait quoi faire. Il fallait qu'il soit pas mal au pied du mur pour me demander ça. Pis encore une fois j'ai pas pu refuser.
█	35:09		Travelling à droite + pan à gauche sur l'animateur de bingo. Pan rapide à droite vers une porte de sortie. La porte s'ouvre pour dévoiler Tonio (plan genoux) assis dans une décapotable.	
█	35:23	*: Ellipse.	Travelling avant, point de vue de Mme Savoie assise dans la voiture.	
█	35:33		Plan épaules de Tonio, de profil (droit).	
█	35:35	*: Ellipse.	Similaire à #157, mais un nouveau paysage (industrie déserte).	

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

Lettre rouge : voix off

█ Point de vue d'un personnage

** : Problème de point de vue

█ Esthétique de l'image digitale (vidéo, TV)

	35:44		Plan poitrine de Tonio qui fait signe à Mme Savoie de regarder sur le siège arrière. Pan à gauche en plongée sur le siège arrière où se cache Savoie. Pan sur Savoie qui s'assoit sur le siège du conducteur.	[...]
	36:07		Plan du radio-cassette. Savoie le met en marche.	[Musique intra-diégétique par la radio.]
	36:10		Plan épaules de Savoie.	<p>Mme SAVOIE: [À Savoie] Quand je pense que ta cause allait passer en appel, pis que t'aurais pu avoir une remise de peine!</p> <p>SAVOIE: Vingt ans au lieu de vingt-cinq, c'est quoi la différence? Un an c'est déjà trop, tu comprends-tu ça? De toutes façons m'a finir par y retourner au pensionnat un jour ou l'autre. J'avais juste besoin d'un break.</p> <p>Mme S: Oh yeah! Pis ça [les armes dans le sac], ça va t'aider le yable ça Régis! Pense à nous autres un peu des fois, il y a pas juste toi dans le monde!</p> <p>S: Je le sais, je le sais! Je vous ai mis dans mardo toute ma vie, c'est fini ces affaires-là, je vais vous chrisser patience drette-là à partir de tout de suite.</p> <p>Mme S: C'est fin ça! Regarde ça comment que t'es. C'est tout ou rien. Qu'est-c'est que tu vas faire?</p> <p>S: [Pause] Ça pas l'air que c'est aujourd'hui qu'on va se dire des mots d'amour.</p> <p>Mme S: [La voix tremblante] T'es pas parlable!</p> <p>S: Slack ça môman, je suis écoeuré. [Il pleure]</p>
	36:34		Plan d'ensemble à travers le pare-brise. Tonio lance des pierres sur un mur.	
	36:36		Même que #162. Pan vers le bas en plongée sur le sac que tient Mme Savoie. Elle l'ouvre, il est rempli d'armes.	
	36:44		Plan épaules (presque tête) de Savoie.	
	36:49		Même que #163. Tonio urine, le dos à Mme Savoie.	
	36:53		Même que #165. Savoie actionne le toit pour le fermer. Pan à gauche vers le toit, puis pan à droite de retour à Savoie.	
	37:33		Pan sur le toit qui se referme, le regard de Mme Savoie s'arrête sur Savoie. Savoie se cache le visage.	
	37:51		Plongée sur la cuisse de Savoie, des larmes tombent lentement. Pan latéral vers les dés accrocher au rétroviseur. L'image devient blanche.	Mme SAVOIE (voix off): C'était fini. On le savait tous les deux qu'il y avait plus de revenez-y, pis qu'il allait être libre pour toujours.
	38:05	<p>*: Fondu en blanc (ellipse).</p> <p>REFLEXIVITE</p> <p>Réflexivité: Un des hommes autour de la scène porte un chandail du Ouimetoscope.</p> <p>Coupure cachée ou non? Les deuxième (à 38m51) et troisième (39m15) sont plus évidentes</p>	<p>Travelling avant vers une femme qui se cache le visage avec une cape. Elle retire la cape pour révéler des dents de vampire. Pan à droite en contre-plongée (cut) qui fait le tour de la scène, dans la fumée, on distingue des hommes qui boivent de la bière en regardant Cindy de la tête au pied. Pan rapide vers la droite (cut) de retour au miroir. Elle fait tourner sa cape, dont on peut voir un morceau en avant-plan. Elle sort un couteau et se l'enfonce dans la poitrine. Savoie monte sur la scène, regarde sa poitrine. Pan à gauche (cut) vers Savoie. Travelling à gauche.</p>	<p>[Musique rock & roll, ambiance de bar.]</p> <p>CINDY (voix off avec un accent anglais): Même pour nous autres à Sault Ste. Marie en Ontario, Régis Savoie c'était un monstre. Au moins, d'après les journaux. Pour moi les monstres, il y a rien là. On est tout un peu des monstres, y en a de toutes les sortes, des beaux pis des pas beaux. En tout cas. J'ai rencontré Tonio un mois après que je sois arrivé à Montréal. Il m'avait dit que lui pis Reggie étaient partners. Mais Reggie était en-dedans pis pour longtemps. Ça fait que je me figurais pas que j'allais découvrir quelle sorte de monstre il était.</p>
	39:23		Un homme au nœud papillon (Roméo Pérusse) monte sur la scène avec un micro en souriant, serre la main à Savoie et s'adresse aux clients. Travelling autour des deux hommes vers la gauche.	

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

Lettre rouge : voix off

■ Point de vue d'un personnage

** : Problème de point de vue

■ Esthétique de l'image digital (vidéo, TV)

Requiem pour un beau sans-cœur (1992)

	39:30		Plongée sur un spectateur assis à une table.	
	39:32		Même que #171. Pan à gauche sur Savoie qui apprécie l'attention du public.	
	39:40		Plongée sur une femme assise à une table. Elle applaudit.	
	39:42		Même que #172. Il applaudit.	
	39:45		Plan épaules de l'animateur, de profil (gauche).	
	39:47		Plan américain de Savoie, de dos, brandissant son revolver.	
	39:50		Même que #176.	
█	39:52		Même que #177. Il se retourne face à Cindy, lui fait un clin d'œil et détache la ceinture de ses pantalons.	
█	39:57		Même que #178.	
█	39:59		Même que #179, Savoie baisse ses pantalons et montre son derrière aux clients qui l'applaudissent.	
█	40:02		Plongée sur un homme qui applaudit dans la salle.	
█	40:04		Plan poitrine de Savoie, fier de lui.	
█	40:06		Plongée sur un vieil homme assis près de la scène qui applaudit.	
█	40:07		Même que #183. Savoie avance vers Cindy. Il s'éloigne vers le bar, au côté de Tonio, et fait signe à Cindy de s'approcher.	SAVOIE: Ouhen, beau spectacle! <u>CINDY (voix off)</u> : C'était ça la sorte de monstre qu'il était, il m'avait volé mon show, pis il me laissait avec le <i>feeling</i> que c'est moi qui lui avait volé. Qu'est-ce qu'il voulait de plus?
█	40:23	*: Ellipse.	Plongée sur le couteau déposé sur le bar. Pan latéral à gauche vers Savoie, en plan poitrine, qui parle à Cindy en la regardant de la tête au pied. Pan à gauche vers Tonio. Pan à droite sur Savoie.	
█	40:44		Plongée sur le bar, Cindy dépose ses crocs de vampire à côté du couteau.	
█	40:45	Le téléphone est dirigé vers la caméra (adresse directe).	Même que #186. Pan rapide vers Tonio. Pan vers Savoie, qui tient un téléphone devant lui.	

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

Lettre rouge : voix off

█ Point de vue d'un personnage

** : Problème de point de vue

█ Esthétique de l'image digital (vidéo, TV)

	41:02	*: Ellipse. Même scène que #148 à #153.	Plan poitrine d'une femme (Mme Savoie) derrière des stores horizontaux. Mme Savoie ouvre la porte. Travelling avant + pan pour suivre Mme Savoie qui s'assoit à la table pour continuer de rouler des cigarettes. Elle se retourne pour parler à Cindy. On entend la voix d'un homme, Mme Savoie dirige son regard vers la droite.	Mme SAVOIE: [À Cindy] Ouhen. C: Je viens de la part de Reggie. Mme S: Reste pas là, rentre! C'est à propos de son sac hein? Je vais y aller lui porter moi-même. C: Dans le moment il peut pas vous voir. Mme S: Laisse faire. C: C'est parce que, il veut pas vous mettre dans le trouble. Mme S: [Elle rit] Elle est bonne en viarge celle-là! Es-tu sûre qu'on parle du même Régis? C: Common' estie! Mme S: Pis à part ça t'es qui toi tabarnak? C'est quoi ton nom? [Mme Savoie se bat contre le vieil homme.] Mme S: J'en ai assez de toi pis toutes vous autres! Ma gang de tabarnak de profiteurs, maudit! [...]
	41:42		Un vieil homme est couché sur le canapé.	[Musique triste extra-diégétique commence (même musique que plan #124).]
	41:44		Même que #189. Mme Savoie se lève (travelling arrière + pan) pour crier après l'homme.	Mme S: [Elle pleure] C'est comme si j'avais jamais rien fait pour lui côlisse! Je suis rien que bonne pour lui quand il est en prison! Pis là il veut pas me voir! Ben j'en ai plein mon casse de ça. Tu lui diras ça, côlisse de p'tit christ! Tu lui diras qu'il est rien qu'un ostie de sans-cœur! S'il veut le voir son maudit sac, il a rien qu'à venir le chercher si il veut l'avoir! Tu lui diras ça!
	41:47		Même que #190. Pan sur l'homme qui se lève et marche dans la cuisine. Il régarde désespérément Cindy, puis se dirige vers la gauche.	
	41:51		Même que #191. L'homme tente d'apaiser Mme Savoie qui s'adresse à Cindy. Mme Savoie pousse l'homme, puis retourne à la table pour s'y appuyer.	
	42:20		Plongée sur les pieds de Mme Savoie qui frappent le plancher. Pan latéral vers les mains de Mme Savoie qui s'empare d'une bouteille.	
	42:22		Plan ceinture de Mme Savoie, qui tente de briser la bouteille. L'homme l'en empêche. Elle prend le dentier de l'homme et le lance par terre.	
	42:34		Plongée sur le pied de Mme Savoie qui piétine le dentier.	
	42:36		Même que #195. Mme Savoie pleure. Travelling arrière, Mme Savoie se dirige lentement vers Cindy et arrête à la porte, le travelling arrière continu.	
	43:18	*: Ellipse.	La nuit. Pan à gauche depuis une automobile qui s'arrête sur Savoie sur le siège arrière. Il fait un clin d'œil à Cindy.	[La musique continue sur quelques secondes de ce plan.]
	43:34		Plan d'ensemble sur deux personnes qui se dirigent vers la voiture.	
	43:37		Même que #198.	
	43:40		Même que #199. Une femme est au côté de Tonio, elle s'approche de Savoie (pan). Savoie l'empoigne et la tire sur le siège en l'embrassant.	
	44:08		Plan ceinture en contre-plongée de Tonio qui s'assoit sur le siège du conducteur (pan), il présente Cindy à Savoie et Denise (Bri-gitte Paquette).	

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

Lettre rouge : voix off

■ Point de vue d'un personnage

** : Problème de point de vue

■ Esthétique de l'image digital (vidéo, TV)

	44:15		Même que #201.	
	44:18		Même que #202. Tonio démarre la voiture.	
	44:23	*: Ellipse.	La nuit. Plan d'ensemble à travers le pare-brise. Pan à gauche vers Tonio, qui continue vers le siège arrière.	CINDY (voix off) : Après, quand on a décollé pour le chalet, le trip est devenu pas mal spécial. La moitié du temps c'était comme un <i>comic</i> américain, pis des fois c'était comme un home-movie de pea-soup! C'était pas mal corny!
	44:36		Plan épaules de Tonio, de profil (droit). Un soulier frappe l'épaule de Tonio. Pan à la gauche sur Savoie et Denise qui s'embrassent.	
	44:46		Plan épaules de Tonio, de profil (droit). Il offre sa bière à Cindy.	
	45:00		Plan poitrine de Denise et Savoie.	
	45:03		Même que #207.	ANNONCEUR (un bulletin de nouvelle à la radio) : [...] tôt cet après-midi faisant six victimes dont un juge de la cour fédérale et deux individus bien connus de la police. Les enquêteurs de la CUM croient que l'incendie serait d'origine criminelle et serait le résultat d'un règlement de compte.
	45:08		Plan d'ensemble au travers du pare-brise.	
	45:13		Même que #209.	
	45:15	** : Le couple est à la droite du siège arrière, ce qui donne mauvaise impression du point de vue de Cindy.	Plan poitrine de Denise et Savoie à la droite du siège arrière.	
	45:17		Même que #211. Tonio parle à Savoie.	[...]
	45:19		Même que #212.	
	45:29	Savoie pointe Cindy.	Même que #213. Pan à gauche vers Denise et Savoie. Savoie pointe Cindy.	
	45:45		Même que #210.	[On entend une chanson de Marcel Martel à la radio (intra-diégétique).]
	45:49		Même que #215. Denise et Savoie chantent. Pan à droite vers Tonio qui chante aussi. Pan à gauche vers Denise et Savoie.	[...]
	46:20		Plan épaules de Tonio, de profil (droit).	
	46:23	** : Cadre trop serré pour être du point de vue de Cindy.	Plan tête de Denise.	
	46:26	** : Cadre trop serré.	Plan tête de Tonio, de profil (droit).	

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

Lettre rouge : voix off

■ Point de vue d'un personnage

** : Problème de point de vue

■ Esthétique de l'image digital (vidéo, TV)

█	46:29		Plan poitrine de Savoie et Denise. Pan sur Savoie qui prend la jambe de Denise et imite une guitare.	
█	46:32		Même que #216. Des lumières clignent au loin.	
█	46:35		Plan poitrine de Savoie et Denise. Pan à droite vers Tonio, un reflet de lumières clignotantes sur le visage.	[Tonio arrête la musique.]
█	46:45		Même que #222.	[Une musique de suspense extra-diégétique se fait entendre.]
█	46:47		Plan épaules de Tonio, de profil (droit). La tête de Savoie apparaît par la gauche du cadre, en plan tête.	[...]
█	46:51		Même que #224.	
█	46:54		Plan tête de Denise, inquiète. Savoie la tire vers lui et l'embrasse.	
█	46:59		Plongée sur la main droite de Tonio qui sort un arme de son manteau et la met sur sa cuisse.	
█	47:01		Plan épaules de Tonio, de profil (droit).	
█	47:05		Même que #226. On distingue un véhicule de police, un agent leur fait signe d'arrêter leur voiture.	
█	47:10		Plan épaules de Savoie. Il ouvre la fenêtre et appelle l'agent.	
█	47:17		Même que #230. Pan à gauche suivant l'agent marcher vers leur voiture.	
█	47:22		Même que #231.	
█	47:25		Même que #232. Le pan continue de suivre le policier qui se rend à la fenêtre de Savoie (plan tête).	
█	47:31		Plan épaules de Tonio, de profil (droit).	
█	47:35		Même que #234.	
█	47:40		Plan d'ensemble. Une remorqueuse sort un camion du fossé.	
█	47:44		Même que #236. Le policier allume la cigarette de Savoie.	
█	47:50		Plan épaules de Denise.	
█	47:53		Même que #235.	

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

Lettre rouge : voix off

█ Point de vue d'un personnage

** : Problème de point de vue

█ Esthétique de l'image digital (vidéo, TV)

█	47:56		Même que #238. Le policier s'en va. Savoie parle à Tonio (pan à droite). La voiture avance lentement.	
█	48:05		Plan épaules de Savoie. Il se retourne vers Cindy en riant.	
█	48:13		Plan d'ensemble. La voiture continue d'avancer. Pan sur le camion en panne s'arrête sur plan épaules de Tonio.	
█	48:21	*: Ellipse.	Plan ceinture de Tonio, de dos, ramant dans le noir. À la proue de la chaloupe se trouvent Denise et Savoie, toujours enlacés.	TONIO: Une île! Tabarnak! Une côlisse d'île! On avait-tu vraiment besoin de ça?
█	48:24	*: Ellipse.	Plongée sur un sac. Pan latéral à gauche vers Tonio en plan américain qui tient une lampe de poche.	
█	48:28		Plan d'ensemble, la lueur de la lampe nous fait voir Denise et Savoie encore sur la chaloupe.	
█	48:32	*: Ellipse.	Travelling avant sur un plan des jambes de Tonio qui montent des escaliers.	
█	48:37		Plan d'ensemble. Tout est noir sauf une partie du chalet éclairé par une lampe de poche.	
█	48:44		Pan à gauche vers Tonio en plan poitrine.	[...]
█	48:48	*: Ellipse.	Plan ceinture de Tonio, de dos, à l'intérieur du chalet. Travelling + pan suivant Tonio qui se penche pour ouvrir un sac, et en sort une caméra-vidéo.	
█	49:02		Pan à gauche sur Savoie qui porte Denise dans ses bras vers le chalet. Ils entrent dans une chambre et ferme la porte.	
█	49:18		Plan ceinture de Tonio.	
█	49:23		Plan américain de Denise qui ouvre la porte de la chambre pour mettre les bottes de Savoie à l'extérieur. Pan en bas vers les bottes.	
█	49:32	*: Ellipse.	Plan d'ensemble d'un lac, vu d'un bateau.	[La musique de Marcel Martel est extra-diégétique (montage musical) et commence à la fin du plan précédent.]
█	49:37		Plan épaules de Tonio, de profil (gauche).	
█	49:39		Plan ceinture de Denise qui regarde derrière le bateau. Pan à droite vers Savoie qui fait du ski nautique.	
█	49:44	** : Cadre trop serré.	Plan poitrine de Savoie qui fait du ski nautique en riant.	
█	49:47		Plan tête de Tonio, de profil (gauche).	

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

Lettre rouge : voix off

█ Point de vue d'un personnage

** : Problème de point de vue

█ Esthétique de l'image digital (vidéo, TV)

Requiem pour un beau sans-cœur (1992)

	49:50		Plan d'ensemble du lac, le devant du bateau en avant-plan.	
	49:52		Même que #258. Tonio fait un clin d'œil à Cindy.	
	49:54		Même que #259. Un homme pêche dans une chaloupe, il crie et se penche pour ne pas être décapité par la corde de ski.	
	49:57		Plan épaules de Denise de dos qui regarde Savoie. Pan.	
	50:02		Même que #260.	
	50:04	** : Cadre trop serré.	Même que #257.	
	50:06		Plan poitrine de Denise qui se tourne pour regarder derrière le bateau.	
	50:08		Plan d'ensemble du lac, Savoie fait des saluts de la main.	
	50:10		Travelling + pan d'un plan d'ensemble de la rive où des dizaines de gens lui rendent son salut.	
	50:12		Plan épaules de Tonio, de profil (gauche).	
	50:15		Plan d'ensemble du lac, pan à gauche sur Savoie, Cindy en plan poitrine.	
	50:24	* : Ellipse. Réflexivité: Certaines lignes improvisées par Tonio et Savoie concordent avec la mimique des acteurs du film, POURQUOI?	Image d'un écran cathodique en noir et blanc.	[Les dialogues et sons du film (qui ressemble à une version des "Incorruptibles") à l'écran sont improvisés par Tonio et Savoie.] [À la télé: Un détective s'approche lentement d'une porte (coupure) des brigands parlent autour de plusieurs gros barils (coupure).] Brigand (SAVOIE): On va leur mettre une couple de barils de plus dans la prochaine livraison, ils pourront pas dire qu'on est pas d'adon cette ostie de gang de deux de pique là! [Le détective se précipite vers les brigands et brandit son arme (coupure).] Détective (TONIO): Okay t'es faite ti-cul! [Les brigands lèvent les mains (coupure).] B: De la grande visite! On va arroser ça! [Il fait couler un liquide dans un verre] Tiens! Goûte à ça mon chum! De la bonne eau fraîche! Hein, encore un bust qui a pas marché mes osties de narcs! Hein, ma business est-tu assez <i>legit</i> pour vous autres rien qu'un peu? D: Inquiète-toi pas m'a te repogner dans curve mon ostie de <i>plumer!</i> B: M'inquiéter? Il faudrait que tu sois intelligent pour que je m'inquiète! D: Je sais pas ce que je donnerais pour te voir sur le deadlock mon côlisse de pègreux! B: T'as un ostie de bout à faire toi pis ta gang d'incrossables avant de nous côlisser dans le trou! D: Dans le trou! Tu rêves en couleur toi, dans le trou! [Le renfort du détective arrive.]
	51:04		Plan poitrine de Savoie et Tonio, de profil (droit) qui regarde la télé.	
	51:11		Plan d'une télé qui montre le film de #270.	
			Même que #271. Pan vers Denise qui marche vers le salon.	
	51:34		Même que #272.	
	51:40		Plan épaules de Savoie, légèrement de profil (droit).	
	51:42		Même que #273.	
	51:46		Plan sur l'arme de Tonio que Savoie saisit. Pan rapide vers Savoie en plan tête.	

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

Lettre rouge : voix off

■ Point de vue d'un personnage

** : Problème de point de vue

■ Esthétique de l'image digital (vidéo, TV)

	51:49		Plan ceinture de Denise qui regarde Savoie, concernée (pan à gauche la suivant).	<p>B: [Sérieux] Mon ostie de visage à deux faces de tabarnak! Tu peux ben parler de fixe avec la couronne! [Un plan de la télé nous montre que les personnages ne parlent pas, Savoie s'emporte.] T'auras pas le meilleur sur moi ma charogne! M'a te faire sauter la tomate gros lard! [Savoie prend l'arme de Tonio.] Tiens! On joue plus là! Je trouve plus ça drôle, pis toi non plus tu trouveras pas ça drôle taleur mon gros christ de croiseur de tabarnak! [Denise dit "Reggie."] Check ben ça mon cochon! J'ai un petit candy pour toi! Pis c'est pas du plastique ça non plus! [Il tire].</p> <p>SAVOIE: Côlisse! As-tu vu ça le gros? Tabarnak! TONIO: Je sais pas si t'était au courant qu'il y avait une game avec les Mets à soir. S: Pleure pas mon gros! Je vais t'en organiser un show taleur!</p>
	51:52		Même que #276. Savoie charge son arme.	
	51:55		Même que #277.	
	51:56		Même que #278. Savoie vise la télé.	
	51:58		Même que #275.	
	52:00		Plan ceinture de Denise, les yeux rivés sur Savoie. La main de Savoie tenant l'arme est en avant-plan (floue).	
	52:01		Même que #280. Il tire.	
	52:03		Même que #281. La télé explose.	
	52:04		Même que #282. Denise saute à chaque coup de feu.	
	52:05		Plan poitrine de Tonio, regardant Savoie.	
	52:05		Gros plan d'un impact sur la télé.	
	52:06		Plan épaules de Savoie, Tonio en arrière-plan.	
	52:07		Plan américain de Denise, la main de Savoie toujours en avant-plan. Pan à gauche suivant Denise qui s'en va. Le pan s'arrête sur un plan ceinture de Savoie et Tonio.	
	52:18		Même que #284. De la fumée sort de la télé complètement détruite.	
	52:22		Même que #289. Tonio reprend son arme. Savoie regarde Cindy en se moquant de Tonio.	
	52:31		Même que #290.	
	52:36	*: Ellipse. Le travelling constant de droite à gauche simule l'effet de la balançoire sur Cindy.	Travelling de droite à gauche sur la porte du chalet, de loin. Pan à gauche sur Denise qui entre dans le cadre. Elle s'approche de Cindy et s'assoit sur la balançoire à côté d'elle (plan poitrine). Après leur discussion, Denise se lève et s'éloigne vers le chalet.	CINDY (voix off): Dans le showbiz, ou bien tu es sur le <i>stage</i> , ou bien tu es dans la salle. Là c'était clair que Reggie voulait être tout seul sur le <i>stage</i> , pis que le show serait correct à condition que tout le monde reste à sa place.
	54:25	*: Ellipse.	Plan poitrine en contre-plongée de Tonio, légèrement de profil (droit). Il s'adresse à Cindy en la regardant pour la rassurer. Pan à droite vers Savoie qui dirige la caméra-vidéo vers Tonio.	[Savoie encourage Tonio à sniffer une immense ligne de cocaïne.] [...] [Après l'exploit de Tonio.]

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

Lettre rouge : voix off

■ Point de vue d'un personnage

** : Problème de point de vue

■ Esthétique de l'image digital (vidéo, TV)

■	54:38		Plan poitrine en contre-plongée de Tonio, légèrement de profil (droit).	CINDY: [À Tonio] Jesus Christ Tony! One of these days your brain is gonna come out right out of your ears!
	54:43		Plan épaules de Savoie, légèrement de profil (gauche).	TONIO: Common' baby! Donne-moi ma récompense! C: Wipe your nose first and I'll think about it later!
■	54:44		Même que #295. Pan latéral suivant Tonio qui baisse la tête vers la table pour sniffer une longue ligne de cocaïne.	CINDY (voix off): De la manière que Reggie avait boosté tout le monde, ça pouvait plus faire autrement que d'exploser n'importe quand. Pis il y a personne qui serait gagnant là-dedans.
	54:48		Plan poitrine de Savoie, légèrement de profil (gauche), qui encourage Tonio.	
	54:49		Plan tête de Tonio, de profil (droit).	
	54:52		Même que #298.	
	54:53		Même que #299.	
	54:54		Même que #300.	
	54:56		Plan poitrine de Tonio + pan en haut suivant Tonio qui se lève.	
	54:58		Même que #302	
■	55:02		Plan poitrine de Tonio en contre-plongée qui saigne du nez. Tonio veut sa "récompense" et avance vers Cindy. Pan à gauche + travelling avant vers la chambre, où Denise parle au téléphone. Denise ferme la porte.	
■	55:30	*: Ellipse.	Plan ceinture de Tonio, couché dans son lit. Cindy le réveille (on voit sa main droite pousser Tonio). Pan à droite vers la porte.	
■	55:53	Lorsque Tonio dit "reste là" à Cindy, il s'agit d'une adresse directe à la caméra.	Plan sur un arme, Tonio le prend (pan à droite). Tonio dit à Cindy de rester là. Pan à droite suit Tonio qui se lève et sort par la porte. Travelling vers le haut et avant (pour simuler Cindy qui se lève) vers la porte. Trudel surgit devant elle en la menaçant de son arme. L'image devient blanche.	[On entend des coups de feu de mitrailleuse.]
■	56:22	*: Fondu en blanc (ellipse). ■■■■■	Insert sur un chandail. Pan en haut qui dévoile une usine, des gens travaillent.	DENISE (voix off): Quand Reggie a été condamné on était en amour par-dessus la tête. Mais il n'était pas question qu'on se voit en prison pour se torturer à perpétuité. On s'aimait trop pour ça. [On entend à la radio l'annonceur de nouvelles parler de Savoie.] [Une musique extra-diégétique commence à la fin de #309.]
■	56:37		Insert sur un chandail. Pan à droite suivant le chandail transporté par les mains de Denise. Pan en haut qui dévoile Tonio dans la vapeur qui lui faisant signe de venir. Pan à gauche vers un vieil homme, endormie, puis pan à droite, Tonio a disparu.	

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

■ Lettre rouge : voix off

■ Point de vue d'un personnage

** : Problème de point de vue

■ Esthétique de l'image digital (vidéo, TV)

Requiem pour un beau sans-cœur (1992)

	56:59	*: Ellipse.	Travelling avant + pan dans un vestiaire. Denise ouvre la porte, prend ses vêtements et la referme.	DENISE (voix off): On a été ensemble deux ans Reggie et moi. Deux ans où j'ai eu l'impression de mener une double vie. D'un côté il y avait la <i>shop</i> , pis le quotidien tranquille avec ma petite fille, pis de l'autre il y avait Reggie. J'ai toujours fait ben attention de ne pas mélanger les deux. J'avais trop besoin de ce contraste-là.
	57:08	Réflexivité: Le plan de l'œil dans l'œil qui regarde Denise.	Reflet de Denise dans l'eau d'un lavabo. Pan en haut, vers un graffiti sur le mur: Un triangle avec un œil, et dans l'œil un trou qui cache un vrai œil.	
	57:28	*: Ellipse.	La nuit. Travelling + pan suivant le plan poitrine de Tonio, de profil (droit). Tonio continu de marcher jusqu'à une voiture, où Savoie est adossé. Savoie s'approche en plan épaules. Il la regarde, lui sourit.	DENISE (voix off): Cinq ans plus tard, c'est sûr que je voulais le revoir, mais de là à reprendre notre histoire d'amour là où on l'avait laissé, ça j'étais vraiment pas sûre.
	58:27	*: Ellipse.	Plan des jambes nues de Denise, sur un lit. Pan à droite, en contre-plongée, sur Savoie qui verse du champagne en caleçon. Il s'approche de Denise en dansant, elle regarde sa poitrine (le <i>bull's eye</i>), puis son bras gauche lacéré.	[...]
	59:06		Plan tête en contre-plongée de Savoie.	D: [Qui voit le bras lacéré de Savoie] C'est quoi ça? S: [Il chante] Ticket pour l'infirmerie. D: Comment ça? S: Pour un petit break de cellule, deux trois petits coups de lame de rasoir, ciboire il y a rien là.
	59:14		Gros plan sur le bras lacéré de Savoie, elle touche les plaies.	
	59:17		Même que #314.	[...]
	59:25		Plan de la poitrine de Savoie. Denise met son doigt sur le <i>bull's eye</i> . Il arrête de danser.	
	59:29		Même que #316. Il s'approche de plus en plus.	
	59:36	*: Ellipse. **: Les plans signifiant la personne avec le point de vue couché ont tous le même problème: le cadre est à l'endroit lorsqu'il devrait être penché.	Vu sur le reflet de la lumière sur le plafond du chalet. Pan à gauche vers le côté gauche du lit, vide.	
	59:49	*: Ellipse.	Travelling avant, Denise prend sa robe de chambre. Sous sa robe de chambre se trouve une ceinture remplie de balles et de fusils.	
	59:54	*: Ellipse.	Travelling avant vers la cuisine. Cindy et Tonio font des lignes (pan), Savoie est dehors et gonfle une chambre à air. Il envoie un baiser à Denise.	[...]
	1:00:31	*: Ellipse.	Plan d'ensemble, Tonio est sur la roue sur l'eau, Savoie saute sur lui et l'attire sous l'eau.	[...]

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

Lettre rouge : voix off

■ Point de vue d'un personnage

** : Problème de point de vue

■ Esthétique de l'image digital (vidéo, TV)

Requiem pour un beau sans-cœur (1992)

█	1:00:42		Plan sous l'eau, Savoie serre les parties génitales de Tonio qui se débat. Travelling vers le haut, Denise sort sa tête de l'eau. Plan poitrine de Savoie.	
█	1:00:57		Plan épaules de Tonio, Cindy lui saute dessus.	
█	1:01:00		Même que #323. Savoie plonge dans l'eau.	
█	1:01:11	*: Ellipse. Savoie dirige le regard de Denise.	Plan d'ensemble de la forêt. Tonio filme Cindy avec la caméra-vidéo. Savoie marche vers Denise, pan à gauche le suivant sur le quai. Plan poitrine de Savoie de dos. Travelling latéral suivant Savoie sur le quai. Denise pousse Savoie dans l'eau (pan). Pan à droite suivant Savoie qui sort de l'eau. Savoie regarde à la droite du cadre.	[...] SAVOIE: [À Denise, il rit] Il est sauté le gros tabarnak! D: [Le confrontant] Ça veut dire quoi ça, qu'il te tient tête? [Pause] Il va-tu rester ici toute la semaine lui? [Tonio] S: Pourquoi il te dérange-tu? D: Non, c'est juste pour savoir! [Pause] Là qu'est-ce qu'on va faire là? Après le chalet Reggie? S: J'avais l'idée d'aller faire un petit tour à Costa Rica, qu'est-ce t'en penses? D: À Costa Rica? Ça prend combien de vols de banque pour te rendre jusque là? S: Côlisse que t'es terre-à-terre toi! D: Ben oui mais j'ai pas le choix Reggie, je suis pas toute seule! S: Ben il y a rien là! Je suis certain que la petite haïrait pas ça aller se faire griller la couenne au soleil un bout de temps! D: Christ que t'es niaiseux! On va partir pour le Costa Rica, on va vivre ensemble, pis le jour où les bœufs vont débarquer on va mourir ensemble pis Manon avec! S: La confiance règne, d'après ce que je peux voir! D: Qu'est-ce que tu ferais si les bœufs nous attendaient là dans la maison? S: Je suis fatigué Denise, j'ai plus le goût de jouer au tough. D: Non non, réponds-moi! S: Penses-tu vraiment que je jouerais avec ta vie comme ça [...] Pis à part de ça, pour que c'est faire que tu voudrais que ça arrive tabarnak? [...]
█	1:03:12		Plan d'ensemble de la forêt (mais plus près que #326). Cindy filme maintenant Tonio, qui crie de douleur.	
█	1:03:31	*: Ellipse.	Plan d'une radio. Pan en haut sur un miroir, Denise se regarde danser avec Savoie. Tonio marche devant le miroir, pan à droite sur lui. Il se penche pour faire une ligne avec Cindy. Quelqu'un frappe à la porte. Tonio regarde Savoie à la gauche du cadre.	[La musique est intra-diégétique.] [...] [Lorsque Cindy referme la porte, Savoie s'appuie sur un meuble.] DENISE: Fatigué de jouer au tough hein Reggie! S: Côlisse Denise c'est de même estie!
█	1:03:49		Plan ceinture de Savoie qui fait signe à Tonio de lui lancer une arme. Savoie fait signe à Cindy d'ouvrir la porte, puis il fait signe à Denise de venir avec lui. Travelling latéral vers Savoie. Cindy ouvre la porte sur un vieil homme. Cindy et le voisin parle, puis elle referme la porte. Pan à gauche sur Savoie en plan ceinture qui dépose son arme et s'appuie sur un meuble, soulagé.	

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

Lettre rouge : voix off

█ Point de vue d'un personnage

** : Problème de point de vue

█ Esthétique de l'image digital (vidéo, TV)

█	1:04:40	** : Un jump-cut dans le regard (mais l'effet nous fait sursauter).	Plan épaules de Savoie qui se retourne pour parler à Denise.	
█	1:04:51	* : Ellipse.	Insert en plongée sur des armes sur le canapé. Lorsque Savoie parle, pan à gauche. Pan à gauche suivant Savoie qui marche vers un miroir (pan américain). Travelling avant vers Savoie en plan épaules.	<u>SAVOIE</u> : [À Denise] Tu me reconnais plus hein? Moi pareil. C'est ça qu'ils ont réussi à faire de moi cette gang d'osties là! <u>D</u> : Ils ont eu de l'aide me semble! <u>S</u> : Veux-tu parler de toi pis tout le reste de la gang qui arrête pas de me gossier depuis que je suis sortie là. <u>D</u> : Ça serait tellement plus facile de te démêler Reggie si t'aimais réellement quelqu'un, au lieu de leur faire accroire que tu les aimes. Il y a au moins un couple d'affaires qui resteraient à leur place. Le problème sais-tu c'est quoi? M'a te le dire c'est quoi le problème, c'est que t'aimes plus personne pis non seulement ça c'est que tu t'aimes plus toi non plus! <u>S</u> : Ah côlisse! <u>D</u> : Reggie, je le sais que t'en a arraché, mais t'es pas tout seul à avoir trouver ça dur, moi aussi tsé. C'est sûr que c'est pas pour les mêmes raisons mais que-c'est que tu vas me dire, que les tiennes sont plus importantes peut-être, c'est ça? Ben dis de quoi christ, fais de quoi! Ça fait pas ton affaire ce que je te dis-là hein, ben fait comme d'habitude, tire! Tire-moi côlisse!
█	1:05:56		Insert en plongée sur les mains de Savoie qui joue nerveusement avec un pistolet.	
█	1:05:58		Même que #331. Savoie se tourne vers Denise et lève sa main pour la frapper, puis il se retient et baisse sa main. Lent travelling arrière, Savoie s'en va, pan vers le bureau.	[Musique extra-diégétique.]
█	1:06:13	* : Ellipse.	Plan d'ensemble du lac et de la forêt au crépuscule.	
█	1:06:20		La nuit. Plan d'ensemble du chalet, la porte ouverte. Travelling avant vers le chalet. Savoie et Tonio se disputent. Les deux se retournent vers Denise.	[...]
█	1:06:52	* : Ellipse.	Insert en contre-plongée sur un insecticide électronique à l'extérieur. Pan à gauche vers Tonio. Pan à droite suivant Tonio vers la fenêtre. Pan à gauche sur Tonio, il s'arrête en plan poitrine devant Denise, puis retourne dans le chalet.	<u>DENISE</u> : [À Tonio] Qu'est-ce que tu fais là? <u>TONIO</u> : Je sais plus quoi faire pour l'aider cet ostie-là! <u>D</u> : En tout cas, asteur t'es le seul à qui il en voudra pas si tu l'essaies. <u>T</u> : L'aider? Il y a juste une affaire pour l'aider cet ostie de fou-là, pis je suis pas sûr que c'est une affaire qu'on fait à son meilleur chum, ok. [...]
█	1:07:49	** : Cadre trop serré.	Plan de la lampe à moustiques de très près.	[...]
█	1:07:55	* : Ellipse.	Plan de la fenêtre. Pan à gauche vers Savoie qui fume une cigarette au pied du lit.	[Musique extra-diégétique commence à la fin de #337 et continue.]
█	1:08:16		Insert sur une horloge sur le mur (2h45).	<u>DENISE (voix off)</u> : Ça m'a pris du temps à comprendre ce qui s'était passé dans sa tête pour qu'il en arrive là. Il a vécu tout seul en dedans pendant cinq ans avec ses illusions, pis quand il s'est ramassé dans vraie vie, elles ont toutes pris le bord, une par une. Moi la première, j'ai pas été capable de le suivre. Il s'est mis à douter de tout le monde, de tous ceux qu'il aimait. De moi, de Tonio. Il s'est retrouvé tout seul, pis il a fini par s'accrocher à ceux qu'il haïssait.
█	1:08:19		Similaire à #338 (d'un peu plus près). Savoie se lève (pan), enfle une chemise, se retourne à droite lorsqu'il entend quelque chose.	
█	1:08:32		Insert sur la fenêtre, le vent souffle sur le rideau. Pan à droite + haut sur Savoie qui s'empare d'un fusil et sort de la pièce. Pan à gauche, jusqu'à la fenêtre. L'image devient blanche.	

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

Lettre rouge : voix off

█ Point de vue d'un personnage

** : Problème de point de vue

█ Esthétique de l'image digital (vidéo, TV)

Requiem pour un beau sans-cœur (1992)

█	1:09:23	*: Fondu en blanc (ellipse). █	Travelling avant qui suit Savoie dans un corridor.	TONIO (voix off): Pour Reggie, la seule façon de devenir quelqu'un dans vie, c'était de devenir un bandit. À quatorze quinze ans, pendant qu'on s'échangeait des cartes de hockey, lui il ramassait des photos de gangsters pour son cahier. Même là il était certain qu'un moment donné son cahier serait plein de photos de lui.
█	1:09:29		Travelling latéral. Tonio voit son reflet dans la fenêtre.	
█	1:09:32		Travelling avant + latéral qui suit Savoie. Une femme le croise et recule. Pan vers Savoie qui regarde Tonio et lui fait signe d'avancer. Ils continuent jusqu'au bureau de Beaudoin, Tonio reste à la porte. Plan genoux de Savoie qui jette un cahier sur le bureau de Beaudoin. Savoie marche vers Tonio, s'arrête en plan poitrine pour répondre à Beaudoin. Savoie sort du bureau, travelling avant suivant Savoie.	SAVOIE: [À Beaudoin] That's it Beaudoin! Je débarque, de toute ta patente pis de celle de toutes les autres. Ça fait un bout que vous me ridez là, ben là ça va être à mon tour! B: Quoi? J'ai plus ta parole là? S: La seule parole que j'avais je l'ai laissée dans la clôture du pen! [...]
█	1:10:20	Coupure cachée à 1h10m22.	Plongée sur des enfants dehors qui s'amusent en costumes de personnages de "Star Wars".	TONIO (voix off): Pour lui c'était pas compliqué, le crime pis la justice c'était une business, pis payante à part ça. Quand il s'est évadé on aurait dit qu'il voulait payer ses comptes avec ce monde-là. Moi j'avais rien contre, je veux dire eh, j'ai toujours pensé qu'ils le pompaient plus que d'autres choses. Même que j'étais assez content de voir que Reggie voulait plus jouer le jeu de cette gang-là, surtout avec ceux qui ramassent tout pis qui risquent rien.
█	1:10:29		Travelling avant suivant Savoie.	
█	1:10:32	*: Ellipse. Même restaurant que #125 à #139.	Plan d'un homard rouge dans une assiette. Pan en haut qui dévoile un restaurant. Savoie marche vers Tonio en tenant Di Palma par les épaules. Pan sur Savoie qui s'assoie (plan épaules de profil (gauche)).	
█	1:10:56		Plan poitrine en contre-plongée de Di Palma. Pan quand il s'assoit.	
█	1:11:01		Insert sur le homard, Tonio le tient avec ses deux mains. Pan latéral vers Savoie en plan poitrine.	
█	1:11:09		Même que #348.	
█	1:11:12		Même que #349.	
█	1:11:13		Même que #350. Di Palma regarde à la droite du cadre.	
█	1:11:20		Même que #351. Savoie suit le regard de Di Palma.	
█	1:11:22		Derrière le bar, le barman parle avec un garçon en jetant des coups d'œil vers Tonio.	
█	1:11:25		Même que #352. Pan en haut suivant Di Palma qui se lève et marche vers le barman et le garçon.	
█	1:11:33		Plan épaules de Savoie, qui regarde Tonio en riant. Di Palma revient à la table. Savoie regarde Tonio.	
█	1:11:44		Plan ceinture d'un couple assis à une table, jetant des coups d'œil vers Savoie.	

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

Lettre rouge : voix off

█ Point de vue d'un personnage

** : Problème de point de vue

█ Esthétique de l'image digital (vidéo, TV)

Requiem pour un beau sans-cœur (1992)

	1:11:47		Plan poitrine de Di Palma.	
	1:11:50		Plan épaules de Savoie, de profil (gauche).	
	1:11:52		Même que #358.	
	1:11:53		Même que #357. Pan à droite vers Savoie en plan tête qui se tourne vers Di Palma.	
█	1:11:58	** : Cadre trop serré pour être du point de vue de Tonio.	Plan tête de Di Palma. Savoie se lève pour parler à Di Palma, face à face.	
█	1:12:23		Plan poitrine de Di Palma, Savoie pencher sur lui.	
█	1:12:25	** : Cadre trop serré pour être du point de vue de Tonio.	Gros plan sur la main droite de Savoie qui sort une liasse de dollars de sa veste. Pan latéral suit la liasse vers un plan tête de Di Palma.	
█	1:12:31		Plan poitrine de Savoie, en contre-plongée.	
█	1:12:32		Plan poitrine de Di Palma, son visage frappé à trois reprises par la liasse. Savoie jette l'argent sur Di Palma.	
█	1:12:37		Plan poitrine de Savoie qui cale un verre de boisson.	
█	1:12:44		Même que #366. Di Palma s'es-suie le visage.	
█	1:12:45		Même que #367. Savoie marche vers la sortie. Pan latéral à gauche vers Di Palma.	
█	1:12:53	* : Ellipse. 1h12m58: l'ombre de Tonio apparaît sur la veste de Savoie.	Travelling avant suit Savoie dans un stationnement. Savoie frappe à une porte. Il fait signe à Tonio, qui frappe à la porte avec un bâton de baseball. Une jeune femme vêtue de blanc ouvre la porte. Travelling avant à l'intérieur. La femme montre à Savoie dans quelle chambre se trouve Choquette. Savoie lui donne un coup de poing.	SAVOIE: [À une masseuse] On aurait besoin de parler à Choquette.
█	1:13:31	* : Ellipse.	Plan d'un téléphone. Tonio arrache le cordon. Pan vers Savoie qui attrape le bâton que lui lance Tonio. Travelling avant suit Savoie dans la chambre. Une femme est assise sur un homme obèse (Choquette). Travelling vers le visage de Choquette, en plan épaules. Savoie lui met le bâton sur la gorge.	
█	1:13:48		Plan tête de la femme, Tonio la tient par les cheveux. Travelling + pan sur la femme qu'il pousse contre le mur, elle se débat mais il la tient par la gorge.	

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

Lettre rouge : voix off

█ Point de vue d'un personnage

** : Problème de point de vue

█ Esthétique de l'image digital (vidéo, TV)

	1:13:57		Plan ceinture de Savoie qui s'assoie au côté de Choquette.	
	1:14:03	** : Plan jump-cut qui est de trop près pour être du point de vue de Tonio.	Plan épaules de Choquette.	
	1:14:07		Même que #381.	
	1:14:10		Même que #383. Savoie sort un pistolet de sa veste et vise la tête de Choquette.	
	1:14:13		Même que #384.	
	1:14:15	** : Voir #383.	Plan tête de Savoie, de profil (gauche). Pan sur le pistolet.	[Musique de suspense extra-diégétique.]
	1:14:22		Même que #386.	
	1:14:23	** : Voir #383.	Même que #387, pan sur le pistolet qui descend vers la tête de Choquette.	
	1:14:26		Même que #388.	
	1:14:28		Même que #389.	
	1:14:30		Plan épaules de Savoie, de profil (gauche). Il regarde Tonio, hoche la tête et crie "pow!".	
	1:14:34		Même que #391. Choquette crie et pleure.	
	1:14:36		Même que #390.	
	1:14:38		Même que #393.	
	1:14:43		Même que #394.	
	1:14:45		Même que #395.	
	1:14:49		Plan tête de Savoie, de profil (gauche). Savoie regarde Tonio.	
	1:14:55		Même que #397. Tonio frappe la femme, qui tombe par terre.	
	1:14:56		Plan poitrine de Choquette. Savoie lui tire une balle dans la tête. Sa tête tourne vers Tonio.	
	1:15:00		Pan à droite suivant la femme qui est poussée sur le mur par Tonio.	
	1:15:04		Même que #400.	
	1:15:07		Plan épaules de Savoie qui fait	

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

Lettre rouge : voix off

■ Point de vue d'un personnage

** : Problème de point de vue

■ Esthétique de l'image digital (vidéo, TV)

			signe à Tonio de partir. Travelling avant + pan suivant Savoie, qui menace un autre client sortit de sa chambre. Travelling avant vers une autre porte. Tonio l'enfonce d'un coup de pied, dévoilant un vieil homme et une jeune femme qui se rhabillent. Les deux personnes sortent de la chambre et vont dans une autre chambre où Savoie les attend. Savoie regarde Tonio.	
	1:15:33	*: Ellipse.	Le corps d'une femme est traîné par terre par Tonio jusqu'à la chambre (travelling arrière). Savoie (plan américain) tient les otages en joue.	
	1:15:38		Plan épaules de Savoie + pan qui ouvre la lumière. Savoie regarde les gens.	
	1:15:42		Plan américain du vieil homme et d'une femme devant le corps de Choquette, l'autre homme à ses côtés.	
	1:15:45		Plan épaules de Savoie qui sourit à Tonio. Savoie jette un coup d'œil sur...	
	1:15:48		... une grosse bouteille d'alcool sur une table.	
	1:15:49		Même que #407. Pan sur Savoie, qui prend la bouteille et la montre à Tonio en souriant. Il l'ouvre en regardant les otages.	
	1:15:59		Plan poitrine d'un homme.	
	1:16:00		Plan poitrine du vieil homme et de la femme.	
	1:16:02		Même que #410. L'homme se précipite vers Savoie.	
	1:16:03	** : Cadre trop serré.	Gros plan de la main droite de Savoie qui appuie sur la gâchette.	
	1:16:04		Plan ceinture de l'homme qui reçoit la décharge dans l'abdomen.	
	1:16:05		Même que #411. Ils crient.	
	1:16:07		Même que #414. Pan sur l'homme qui s'effondre par terre.	
	1:16:08		Même que #415.	
	1:16:09		Plan épaules de Savoie, de profil (droit), qui marche vers l'homme et l'arrose d'essence.	
	1:16:15		Plan épaules du vieil homme, de profil (gauche), qui s'oppose à Savoie.	
	1:16:18		Plan épaules de Savoie, de profil (droit), qui lance d'essence au	

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

Lettre rouge : voix off

■ Point de vue d'un personnage

** : Problème de point de vue

■ Esthétique de l'image digital (vidéo, TV)

			visage du vieil homme.	
	1:16:19		Même que #419. Le vieil homme reçoit de l'essence dans le visage.	
	1:16:20		Même que #420.	
	1:16:21		Plan ceinture de Choquette, Savoie en avant-plan l'asperge d'essence. Pan latéral vers le visage à Savoie. Savoie dit à Tonio de partir. Travelling arrière + pan, suivant Savoie qui continue d'asperger le sol d'essence. Savoie referme la porte.	
	1:16:40		Plan des mains de Savoie qui tiennent la poignée de porte. Pan à droite sur le bidon d'essence déposé sur un bureau. Pan à gauche sur Savoie qui prend une allumette, l'allume sur la porte, et la jette...	
	1:16:54		... par terre. L'essence prend feu (plongée).	
	1:16:59		Plan poitrine de Savoie qui tient la porte fermée, pendant que les gens à l'intérieur tentent de sortir.	
	1:17:04		Même que #425.	
	1:17:06		Même que #426.	
	1:17:08		Plongée sur les mains de Savoie qui retient la porte. La peinture sur la porte fait des bulles à cause de la chaleur.	
	1:17:14		Plan épaules de Savoie qui lâche la poignée à cause de la chaleur. Savoie quitte par la droite.	<u>SAVOIE</u> : [Après avoir lâché la poignée] Là Tonio, je pense qu'on est dû pour des vacances!
	1:17:28	*: Ellipse.	Pan en bas sur un tas de branches dans la forêt. (<i>establishing shot</i>)	TONIO (voix off): Il faut ce qu'il faut des fois. Pis dans cette business-là t'as pas ben ben le choix, si tu fais pas le ménage un moment donné tu <i>tough</i> pas longtemps. Pis tant qu'à le faire, tu le fais pas à moitié sans ça t'as jamais de <i>break</i> . Là, notre <i>break</i> , on l'avait, pis on était près à repartir d'aplomb lui pis moi comme avant.
	1:17:37	*: Ellipse.	Plongée sur Cindy au lit en plan ceinture. Travelling latéral vers l'autre chambre où dort Denise.	
	1:17:47		Travelling avant vers la porte où se trouve Savoie, en plan ceinture. Savoie se...	[...] <u>SAVOIE</u> : Là mon gars on lève les pattes, on déchrist. <u>TONIO</u> : Où ça? <u>S</u> : Où c'est qu'ils acceptent du monde comme nous autres. <u>T</u> : Au pen... <u>S</u> : Costa Rica côlisse, t'as jamais entendu parler de cette place-là!
	1:19:49	** : Cadre trop serré.	... retourne en plan épaules et dirige son revolver vers Tonio (nous).	
	1:20:19	** : Jump-cut	Plan poitrine de Savoie qui baisse son arme et disparaît vers la cuisine en riant.	

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

Lettre rouge : voix off

■ Point de vue d'un personnage

** : Problème de point de vue

■ Esthétique de l'image digital (vidéo, TV)

Requiem pour un beau sans-cœur (1992)

█	1:20:37	** : Jump-cut	Plan poitrine de Savoie qui réapparaît de derrière le mur.	<p>T: Pas plus que ça. S: Le Pic à Garrot, il reste là. Il nous a envoyé des photos au pen, tu devrais voir la cabane qu'il s'est achetée, le doberman à porte ostie, les pitounes dans cour au ras de la piscine tabarnak... T: Ouhen, c'est des beaux projets ça mon Reggie. S: Ouhen. Pis avant de partir, on passe au solliciteur général du Canada. T: Ben oui, c'est sûr! S: T'embarques-tu ou t'embarques pas? T: Sacrament Reggie, on n'a pas le temps de toute faire! S: Tu me trust plus mon ostie? T: « Tu me trust plus! » Je te trust tabarnak mais crache pas dans soupe pour en faire plus. S: Côlisse! T: Reggie! Reggie! [Tonio lui fait signe qu'ils n'ont pas d'argent.] S: Ciboire le gros, on a du cash, on a de la poudre qui se promène en ville partout. T: Ouhen ben comme c'est là elle fait rien que se promener! S: T'as rien qu'à aller la chercher, pendant ce temps-là je vais m'occuper du solliciteur pis du gros sale à Maki. T: Eille tabarnak, si tu commences à niaiser de même c'est pas à Costa Rica qu'on va se ramasser ça va être au cimetière!</p> <p>[...]</p> <p>TONIO (voix off): Là moi eh, le côté 'Psycho' là, c'est pas mon fort. Il y avait de quoi à éclairer avant que ça aille trop loin cette histoire-là, pis que je revire soucoupe moi avec.</p>
█	1:20:53	* : Ellipse.	Plan d'ensemble du lac, Denise et Cindy sur le quai. Pan en bas, vers deux pistolets sur un tabouret, qui s'arrête en plan poitrine de Savoie couché dans un hamac. Pan latéral vers la forêt lorsque Tonio entend un oiseau.	<p>[...]</p> <p>SAVOIE: [À Tonio] Dans la vie mon gros, pour avoir la paix, il faut y aller jusqu'au bout, il y a pas d'autre manière.</p>
█	1:21:12		Contre-plongée sur un pis-vert qui cogne sur un arbre.	
█	1:21:16		Même que #437. Savoie se lève en trombe vers...	
█	1:21:55		... un des pistolets. Tonio ramasse l'autre. Pan à gauche vers Savoie qui se retourne et tire vers la forêt.	
█	1:22:03		Même que #438. Le pivert s'envole.	
█	1:22:04		Plan d'ensemble du lac, Denise et Cindy courent vers Tonio.	
█	1:22:06		Plan épaules en plongée de Savoie, de dos, qui tire dans les bois. Il se lève et court vers la forêt en tirant.	
█	1:22:09		Même que #442. Denise arrive (plan ceinture).	

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

Lettre rouge : voix off

█ Point de vue d'un personnage

** : Problème de point de vue

█ Esthétique de l'image digitale (vidéo, TV)

█	1:22:12		Même que #443. Savoie s'éloigne de plus en plus dans la forêt. Il revient en courant pour chercher le revolver de Tonio.	
█	1:22:18		Même que #444.	
█	1:22:20		Plan poitrine de Savoie qui demande le "morceau" de Tonio, en colère. Il retourne vers la forêt en tirant un peu partout.	
█	1:22:31		Plan épaules de Denise, de profil (gauche), qui sursaute à chaque coup de feu.	
█	1:22:35		Même que #447. Savoie est loin dans la forêt.	
█	1:22:49	*: Ellipse.	Légère plongée sur Savoie, assis sur le canapé en train de se piquer.	[...]
█	1:22:53	** : Cadre trop serré.	Gros plan sur l'aiguille d'une seringue insérée dans le bras de Savoie.	
█	1:22:59		Plan ceinture de Savoie.	
█	1:23:18		Insert sur une ceinture remplie de balles et d'une grenade que Savoie prend et se met autour du cou (pan).	
█	1:23:32		Insert sur une mitraillette que Savoie prend (pan).	
█	1:23:41	1h23m44: fusion du viseur vidéo avec la vision de Tonio.	Plan sur Tonio qui prend une caméra-vidéo.	
█	1:23:45	Point de vue de Tonio à travers la caméra-vidéo.	Plan d'ensemble du canapé. Savoie tient une mitraillette et fait son discours. Zoom vers un plan poitrine de Savoie. Son regard se tourne vers la gauche du cadre. Pan à gauche révèle Denise en contre-plongée. Elle s'en va. Pan à droite.	[Le message de Savoie au Solliciteur général du Canada.] SAVOIE: Salut. Tu me reconnais-tu? Toi pis ta gang de plumés à Ottawa m'a vous faire chier côlisse! Quand tu vas regarder cette cassette-là, dis-toi ben que c'est peut-être la dernière affaire que tu vas faire dans ta vie. Regarde-la bien ta t.v., pis pendant que tu la regardes, dis-toi que moi je suis en train de monter les marches du Parlement. As-tu peur? [Il rie] Côlisse! Si t'as peur là dis-toi que c'est rien à comparer de ce qui t'attend mon homme! Tsé j'ai pas l'intention de te descendre sans que tu t'en aperçoives là, non non! Tu vas me voir, pis de proche à part de ça! Ben plus proche que ça! Pis là tu vas sentir encore plus mauvais que d'habitude, tu vas mourir dans ta marde mon sale! Toi pis ton ostie de justice de malade, vous nous donnez un choix, rien qu'un, le pen ou la shop, ben moi j'ai goûté aux deux pis d'aplomb à part de ça, pis j'aime autant te dire tout de suite que c'est finies ces niaiseries-là! Moi, j'ai plus rien à perdre là! Tu vas avoir raison de dire que je suis dangereux! Je chercherai même pas à me sauver, m'a t'attende ici mon sale! Pis t'as pas fini d'entendre parler de moi, si t'essaies pas de changer l'administration de ton ostie de système de justice à marde à commencer par le cell block numéro un, si t'accordes pas aux journalistes la permission de le visiter pour qu'ils voient comment est-ce que tu fais pour rendre le monde fou là, je vais t'obliger moi mon ostie! Tu vas voir, je suis

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

█ Lettre rouge : voix off

█ Point de vue d'un personnage

** : Problème de point de vue

█ Esthétique de l'image digital (vidéo, TV)

Requiem pour un beau sans-cœur (1992)

				pas un ti-cul du FLQ, c'est pas des boîtes à malle que m'a faire sauter c'est ta tête! C'est ta tête que je vais sauter! Toi pis ton ostie de gang de robots! Vous avez fini de vivre sur notre dos! Fini de te faire vivre moi tabarnak! [Il dégoupille une grenade] Là m'a te faire mourir. Regarde-ça toi! Dis-toi que t'es assis là-dessus tout le temps! [...]
█	1:26:02		Plan genoux de Savoie qui continue son discours, pan en bas, Tonio dépose la caméra-vidéo.	
█	1:26:08	*: Ellipse.	Plan ceinture de Denise, à l'extérieur. Travelling latéral vers Denise, puis Tonio continue de marcher. Pan 180° à gauche vers Denise en plan poitrine. Travelling latéral à droite vers la fenêtre, où Savoie marche de bord en bord en parlant à la caméra.	
█	1:27:06	*: Ellipse.	Plongée sur la main droite de Tonio, tenant une cigarette. Il entend un bruit, pan à gauche vers la porte, Savoie marche lentement, mitraillette à la main. Travelling avant vers Savoie, qui attend, appuyé sur le mur.	TONIO (voix off): Rendu là fallait juste que je m'en sorte. Il fallait que je le <i>jompe</i> . Il fallait que je lui dise.
█	1:27:36	1h27m36: coupure cachée.	Plongée sur une fenêtre. Pan à gauche vers un plan poitrine de Savoie. Savoie marche le long du mur vers la porte. Pan à droite vers la fenêtre. Tonio voit quelqu'un dehors.	
█	1:27:44		Plan ceinture de dos de Savoie qui est criblé de balles.	
█	1:27:48		Plan genoux de Maki qui enfonce la porte et continue à tirer sur Savoie.	
█	1:27:49		Plongée sur le corps de Savoie.	TONIO (voix off): J'ai jamais su qui qui l'avait <i>stoolé</i> , mais celui qui l'a fait lui a donné un estie de coup de main! [Pause] C'est tout.
█	1:27:50	** : Cadre trop serré.	Plan épaules de Maki, de profil (gauche).	
█	1:27:52		Même que #463.	
█	1:27:54	** : Cadre trop serré.	Gros plan sur le bout du canon de l'arme à Maki qui crache du feu.	
█	1:27:55	** : Cadre trop serré.	Légère plongée sur Savoie qui s'écroule.	
█	1:27:57		Plan ceinture de Maki, de profil (gauche). Trudel apparaît et met en joue Tonio. Des policiers entrent dans le chalet.	
█	1:28:05		Plan poitrine de Savoie, mort.	
█	1:28:07		Plan ceinture de Trudel, pan à gauche vers le corps de Savoie.	
█	1:28:20	** : Cadre trop serré.	Plan épaules en plongée de	

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

Lettre rouge : voix off

█ Point de vue d'un personnage

** : Problème de point de vue

█ Esthétique de l'image digital (vidéo, TV)

		serré.	Savoie. L'image devient blanche.	
	1:28:29	*: Ellipse.	Image vidéo, plan tête de Savoie qui se filme lui-même. Il dépose la caméra sur une table. L'image est en biais. Il marche devant la caméra. On entend le bruit d'un téléphone. L'image est perdue, l'écran devient statique.	<p>SAVOIE: [A la caméra] Ok. Attention, ça continue.</p> <p>[Il chante une chanson de Marcel Martel.]</p> <ul style="list-style-type: none"> - "Il n'y a pas de dieu comme vous dites - "Mais je suis libre de moi. - "Et tu auras ce que tu mérites - "De dire un autre homme au forçat. - "On lui donna pour modèle - "D'autres qui avaient fait comme lui. - "Tu n'iras pas au paradis." <p>[Il compose un numéro de téléphone.]</p> <p>SAVOIE: J'aimerais parler au lieutenant-détective Maki. [Pause] Régis Savoie. [Pause] Comment ça va mon gros sale? Ça te tentes-tu encore de jouer au cow-boys?</p>
4 7 3 *	1:30:29	*: Générique. Fin:		

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

Lettre rouge : voix off

■ Point de vue d'un personnage

** : Problème de point de vue

■ Esthétique de l'image digital (vidéo, TV)

Appendice 5

Découpage technique

Windigo

1994

96 minutes

	Durée	Montage & Commentaires	Trame visuelle	Trame sonore
1	00:00	Générique d'ouverture sur fond noir en lettres rouges.	"A Ségolène" "Les personnages et événements de ce film sont purement fictifs" [...]	[Musique extra-diégétique autochtone.]
2	0:25	La présence de Jacques Moisan ajoute un élément de réalisme aux événements. Image visiblement digitale (téléviseur).	Plan ceinture d'un lecteur de nouvelles (Jacques Moisan) qui s'adresse à la caméra.	MOISAN: Mesdames et messieurs bonsoir. Hé bien coup de théâtre aujourd'hui dans le dossier autochtone, un groupe d'Amérindiens a déclaré l'indépendance d'un vaste territoire situé entre l'Abitibi et le Nouveau-Québec. Le territoire en question couvrirait pas moins de 30 000 kilomètres carrés, et prendrait le nom de "Aki", qui signifie en langue algonquaine "la terre". Le leader indépendantiste autochtone Eddie Laroche a pris tout le monde par surprise en faisant parvenir le texte de la déclaration d'indépendance d'abord au gouvernement canadien, puis à l'ONU, et à la cour internationale de la Haye, de même qu'à l'ensemble des médias. À Ottawa pour le moment, on se contente de surveiller de près la situation, on se refuse à tout commentaire. Dans un premier temps, Paule Couture nous décrit cette région qui vient d'être déclarée pays autochtone, et elle nous raconte les événements qui ont mené à cette situation. Paule?
3	1:18		Travelling lent en plongée sur une forêt et des lacs, vue d'un avion.	PAULE (en voix off): Le territoire touché par la déclaration d'indépendance est situé à l'Est de l'Abitibi. Il s'agit d'une large région non-habité d'une superficie égale à celle de la Belgique. Mais les indépendantistes ne sont pas originaires de cette région, ils sont partis d'ici, de la réserve de Bras-Coupé. Situé à 200 kilomètres plus au sud, le village compte 300 habitants, dont la survie dépend en partie des ressources de leur environnement. Hors, il y a deux ans, et sans consultation préalable, le Ministère des ressources naturelles octroyait à la compagnie Kalmac-Lumber un vaste territoire forestier revendiqué depuis plus de dix ans par les autochtones. La transaction, mais surtout les importantes coupes de bois effectuées par la Kalmac, déclenchent la colère des Amérindiens. [On peut entendre le son intra-diégétique de l'image, ex. journalistes, foule...]. S'en suit alors une série de sabotages aux moulins de la Kalmac et la rupture des pour-parlers entre le chef Conrad Volant et le Fédéral. [On peut entendre le son intra-diégétique de l'image, ex. foule, radio, agents de police...]. Enfin, le 13 octobre, les autochtones érigent une barricade sur la route 117, le principal accès routier reliant l'Abitibi au reste du Québec est bloqué durant douze jours. Le treizième jour, le gouvernement passe à l'action. Il dépêche un fort contingent de policiers sur les lieux. Leur mandat est clair, démanteler la barricade. Le moyen utilisé est radical, un bulldozer téléguidé. L'affrontement est spectaculaire. [On peut entendre le bruit du bulldozer et des coups de feu].
4	1:29		Travelling lent en plongée sur un village.	
5	1:35		Zoom avant vers une pancarte "Réserve Indienne".	
6	1:40		Pan à droite sur des maisons près d'un chemin.	
7	1:46		Travelling rapide sur une forêt dévastée.	
8	1:53		Plan d'ensemble d'une industrie forestière en marche.	
9	1:56		Plan d'ensemble + travelling à droite sur une cour à bois.	
10	2:05		Travelling à droite sur le chef autochtone Conrad Volant (Richard Jostabish) qui marche d'un pas rapide, une journaliste lui tend un microphone devant la bouche.	
11	2:10		Plan d'ensemble d'un chemin barricadé par des voitures et un groupe d'Amérindiens, armes à la main. Zoom out dévoile des autos-patrouilles et des policiers devant la barricade.	
12	2:19		Plan d'ensemble sur des photographes et des journalistes.	
13	2:22		Plan d'ensemble de la route bloquée, des autos-patrouilles éparpillées. Pan latéral à gauche vers un bulldozer qui s'avance vers la barricade.	
14	2:35		Plan épaules d'un homme de dos qui contrôle le bulldozer par ordinateur.	

Légende

■ Image de la caméra intradiégétique
■ Souvenir ou rêve

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

■ Point de vue d'un personnage
Lettre rouge : voix off

** : Problème de point de vue

1 5	2:38		Plan général du bulldozer qui avance. Pan à gauche vers la barricade + zoom.	
1 6	2:45		Plan sur les ricochets des coups de feu sur la pelle métallique du bulldozer.	
1 7	2:46		Pan rapide sur des policiers qui courent se camoufler dans l'herbe. Ils échangent des coups de feu.	
1 8	2:51		Plan épaules d'un policier de dos qui vise la barricade. Le bulldozer continue d'avancer.	
1 9	2:53		Plan général de la barricade, un Amérindien avec un bandeau sur le visage, Eddy Laroche (Donald Morin), tient un mégaphone. Des graffitis ont été peints sur les voitures formant la barricade : "Souveraineté sur nos terres". Laroche s'avance vers le bulldozer en parlant dans le mégaphone. Pan à droite vers le bulldozer qui avance toujours.	LAROCHE: Je sais que la philosophie et la spiritualité ne sont plus à la mode, pourtant, c'est le point de départ des actions de tous les peuples! C'est la différence entre notre spiritualité et la vôtre qui nous amène ici aujourd'hui! Pour vous, la terre vous appartient. Pour nous, nous lui appartenons. Vous, vous arrachez ses cheveux en coupant le bois, vous l'étouffez avec vos barrages et vos pesticides. Vous avez mis un prix sur la vie, et maintenant elle ne vaut plus rien! Nos deux nations en sont rendues là. Vous, décidés à continuer le massacre. Nous, décidés à ne plus vous laisser faire!
2 0	3:13		Plan général d'un policier accroupit derrière une auto-patrouille.	
2 1	3:16		Plan genoux de Laroche qui continu d'avancer, il fait face à face avec le bulldozer.	
2 2	3:24		Plan poitrine d'un policier, nerveux, pointant son arme à droite, et parlant dans sa radio. Pan à droite sur un homme avec une caméra-vidéo qui court vers la barricade.	
2 3	3:30	Dernière quelques secondes après l'arrêt du bulldozer sont au ralenti. Fondu en blanc.	Pan à gauche suivant le bulldozer. Laroche y fait face. Zoom in sur l'homme qui ne bouge pas à l'approche du bulldozer qui s'arrête. Zoom in jusqu'à un gros plan extrême sur Laroche qui s'apprête à retirer son bandeau. L'image devient blanche.	PAULE (en voix off): Eddy Laroche avait quitté la région au moment de la reprise des pourparlers. De lui, on ne sait rien. Il ne nous reste que cette image qui, on s'en souvient, l'an dernier avait fait le tour du monde. Un reportage de Paule Couture.
2 4	3:54	Titre.	Écran blanc. Titre en rouge: "Windigo".	[Musique extra-diégétique.]
2 5	4:02		Plan poitrine du lecteur de nouvelles qui s'adresse à la caméra. Il se tourne à gauche.	MOISAN: Maintenant, du côté des médias, et bien un seul journaliste à été autorisé par M. Laroche à accompagner le groupe de négociateurs, il s'agit de notre camarade Jean Fontaine, qu'on va rejoindre tout de suite sur place sur la réserve amérindienne de Bras-Coupé.
2 6	4:15		Plan poitrine de Moisan qui regarde à la gauche du cadre.	MOISAN: Jean, quelle est la situation au moment où l'on se parle?
2 7	4:18		Plan taille de Jean Fontaine (Guy Nadon) qui s'adresse à la caméra. Des soldats marchent derrière lui.	FONTAINE: Bien Jacques, c'est maintenant confirmé, le Ministère de la sécurité publique vient de déléguer son pouvoir d'intervention dans la région aux autorités militaires, qui ont établi leur quartier général ici, sur la réserve de Bras-Coupé. Nous devrions donc rencontrer d'ici peu le chef des opérations, le major Paul Dagenais, et du même coup connaître les noms des envoyés de l'état chargés de rencontrer M. Laroche, et aussi les modalités de notre voyage à Aki.
2 8	4:46		Même que #26.	MOISAN: Est-ce que vous pensez d'être en mesure de nous donner plus d'informations au cours des heures qui viennent?

Légende

■ Image de la caméra intradiégétique

■ Souvenir ou rêve

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

■ Point de vue d'un personnage

Lettre rouge : voix off

** : Problème de point de vue

29	4:48		Même que #27.	FONTAINE: Malheureusement Jacques, la région où nous devons nous rendre n'est pas encore rattachée à un réseau de téléphonie cellulaire, il sera par conséquent impossible pour moi de communiquer directement avec vous en cours de route. Mon reportage sur les événements qui se déroulent sur la rivière Windigo ne pourra donc être diffusé qu'en différé, et ce, à mon retour.
30	5:06		Même que #28.	MOISAN: Ben écoutez Jean, on vous souhaite bonne chance, bon voyage surtout, et attention à vous! On espère avoir de vos nouvelles très bientôt. Au revoir!
31	5:10	Fondu en blanc similaire à #23, signifiant la fin de la séquence.	Même que #29. L'image devient blanche.	FONTAINE: Merci Jacques! A bientôt.
█	5:15	Point de vue de Fontaine. *: Fondu en blanc (ellipse). Transition au point de vue de Fontaine.	Plongée sur des photographies d'un avion criblé de balles, tenu entre deux mains (Fontaine). Plan en haut vers un plan épaules du major Dagenais qui s'adresse directement à Fontaine. Dagenais regarde à gauche, pan rapide à gauche...	DAGENAIS: Les dommages qui ont été causés le mois dernier à cet appareil-là nous ont convaincus qu'ils ont une batterie aérienne de calibre 50. Faut pas se faire d'illusions, ces gens-là sont équipés, je dirais pas autant qu'on peut l'être mais...
█	5:29	Coupure dans le mouvement du regard de Fontaine.	... Plan poitrine de Christine (Nathalie Coupal) qui rit.	CHRISTINE: [Elle rit] Excusez-moi, allez-y, continuez...
█	5:34		Contre-plongée en plan poitrine de Dagenais qui s'adresse à la femme. Pan latéral à gauche vers Rogatien Côté (Yvon Leroux), Yves St-Hilaire (Michel Laperrière), Christine et Volant, tous assis à la table avec Fontaine.	D: Mais certainement avec du matériel aussi sophistiqué que le nôtre. Pour l'instant l'armée n'a pas l'intention d'intervenir. Nous nous tiendrons en liaison radio avec M. Côté, M. St-Hilaire, et à moins d'un appel de détresse, l'armée respectera la trêve négociée avec le commissaire de M. Laroche. Advenant un problème, l'armée prendra immédiatement le contrôle de la situation, et en aucun cas, elle pourrait tenir compte que vos vies sont en danger. Je tiens encore à vous rappeler que c'est à titre volontaire que vous avez accepté de vous rendre là-bas. Des questions?
█	6:01	** : Cadre trop serré comparé au début de #34.	Contre-plongée en plan épaules de Dagenais.	[...]
█	6:15	** : Cadre trop serré.	Plan tête de Volant.	
█	6:17	** : Cadre trop serré.	Plan poitrine de Côté. Il regarde à droite. Pan rapide à droite...	
█	6:18	Coupure dans le mouvement du regard à Fontaine. ** : Le plan tête de Dagenais est trop serré.	... Plan poitrine d'un policier qui éternue. Pan à droite vers un plan tête de Dagenais.	
█	6:34	* : Ellipse.	Travelling arrière sur Volant, Côté, St-Hilaire et Christine.	
█	6:39	** : Fondu enchaîné.	Travelling avant sur Luc Labrecque (Michel Albert), le caméraman, qui filme les participants de l'expédition.	FONTAINE (voix off): Un bateau. Huit jours de bateau. Une heure avant que [?] je prenais l'avion, je partais pour la Floride. J'allais couvrir le lancement de la navette Columbia. Une heure avant le tirage j'allais interviewer des cosmonautes, une heure après je me retrouve dans le trou de cul du cosmos en Abitibi, pis je fais parti des cosmonautes. Pis la navette [#42]... qu'est-ce que je dis là, "la navette"... La galère...
█	6:45	** : Fondu enchaîné.	Travelling arrière sur le groupe qui marche vers le bateau. Pan à droite. Fontaine entre dans le cadre par la gauche.	
█	7:04		Plan d'ensemble d'un vieux bateau.	
█	7:11		Plan épaules de Labrecque qui s'adresse à Fontaine.	[...]
█	7:15	** : Cadre trop serré.	Gros plan sur le nom du bateau ("Pickle"), puis pan latéral à droite vers une grosse grenouille, l'emblème sur la proue	FONTAINE (voix off): Le Pickle! Maudit que ça me tente pas!

Légende

█ Image de la caméra intradiégétique
█ Souvenir ou rêve

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

█ Point de vue d'un personnage

Lettre rouge : voix off

** : Problème de point de vue

			du bateau. Pan à droite...	
█	7:21		... Un vieux camion-citerne arrive en trombe par la droite du cadre.	
█	7:33	** : Même cadre que #45, mais de plus près.	Plan pieds de Bleu (Gaston Caro) qui sort en vitesse et court vers le bateau.	BLEU: [...]
█	7:44	** : Cadre trop serré.	Plan taille de Bleu sur le bateau.	
█	7:49	** : Cadre trop serré.	Plan genoux du Capitaine Donas Paquette (Paul Berval) sur le bateau qui sort de la cabine de pilotage.	
█	7:57		Même que #41.	PAQUETTE: [...]
█	8:00	** : Cadre trop serré.	Même que #48.	
█	8:04	** : Cadre trop serré.	Plan épaules de Bleu qui regarde Fontaine, il lui sourit.	
█	8:06	** : Cadre trop serré.	Même que #50.	PAQUETTE: Welcome aboard!
█	8:10	* : Ellipse.	Plan pieds de Volant qui s'avance vers le bateau avec un sac. Le regard de Fontaine s'arrête sur Côté, St-Hilaire et le soldat qui testent un téléphone-radio. Pan rapide à gauche...	FONTAINE (voix off): Ouhen. Bienvenue à bord du bateau théâtre. Le spectacle va commencer dans quelques instants. En vedette ce soir: Conrad Volant dans le rôle du grand chef; Rogatien Côté dans son <i>suit drab</i> des affaires indiennes; Yves St-Hilaire du cabinet du Premier Ministre; pis Christine Bastien, médecin, mais surtout promoteur de spectacles autochtones. Laroche voulait rien que voir des ministres dans son show, là elle lui ramène une couple de ronds de cuir. J'ai ben hâte de lui voir la <i>bine</i> lui à l'autre bout quand le rideau va se lever.
█	8:27		... Contre-plongée sur Christine, assise sur le bateau.	
█	8:34	** : Fondu enchaîné. * : Ellipse.	Contre-plongée de St-Hilaire, Côté sur le bateau.	
█	8:39	** : Fondu enchaîné. * : Ellipse.	Plan d'ensemble du port, la nuit, en travelling arrière (le bateau s'éloigne).	
█	8:49	* : Ellipse.	Travelling avant, Fontaine ouvre la porte de sa chambre. Il voit deux lits superposés, il jette son sac sur celui du bas (pan). Travelling avant + pan à droite vers un miroir, dans lequel il se regarde, replace ses cheveux.	FONTAINE (voix off): Un pays de cinquante habitants. Si les illuminés étaient des blancs, ce serait pas l'armée qu'on leur enverrait mais un psychologue pis des travailleuses sociales. Mais là, c'est des indiens. L'aut faire un bon show avec ça pis ça prend un maître de cérémonie faque, stand-by Johnny Fontaine, tu rentres en scène demain matin!
█	9:11	** : Cadre trop serré.	Gros plan sur la main de Fontaine qui nettoie ses dents.	
█	9:13		Même que #57. Image devient blanche.	
█	9:18	* : Fondu blanc (ellipse).	Légère plongée vue du bateau qui avance sur la rivière, escorté par un bateau de l'armée.	
█	9:28		Plongée sur la proue du bateau, où se trouve Labrecque, Bleu, Volant, Côté et St-Hilaire, tous de dos.	[Musique extra-diégétique.]
█	9:34		Plongée sur Christine, de côté.	
█	9:40		Plongée sur le bateau de l'armée. Un soldat leur fait signe de passer. Pan à droite vers la rivière.	
█	9:53		Plan d'ensemble de la rivière vue de la rive. Le bateau entre dans le cadre par la droite.	FONTAINE (voix off): C'est à partir d'ici que la croisière commence. Va falloir y aller avec la routine. En Floride ou en Abitibi on s'en sauve pas. Faut s'en débarrasser au plus christ.
█	10:09		Pan vers la gauche sur Volant, St-Hilaire, et Côté, qui se préparent pour une entrevue.	

Légende

█ Image de la caméra intradiégétique

█ Souvenir ou rêve

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

█ Point de vue d'un personnage

Lettre rouge : voix off

** : Problème de point de vue

█	10:19		Plan ceinture de Labrecque, qui prépare sa caméra. Il s'adresse à Côté.	LABRECQUE: [...]
█	10:21		Plan poitrine de Côté.	
█	10:24		Même que #66. Pan à droite vers les trois personnes interviewées.	LABRECQUE: [À Fontaine] Ça tourne. FONTAINE (voix off): Okay, lequel des trois va dire ce qu'on sait déjà...
█	10:29		Plan poitrine de Côté.	FONTAINE: M. Côté, vous êtes le représentant du Ministère des affaires autochtones du Canada, alors ma première question sera bien simple: Pourquoi vous et non quelqu'un des affaires extérieures? Faut-il voir dans votre présence ici un refus du Canada à reconnaître l'indépendance d'Aki?
█	10:47	** : Cadre trop serré.	Plan tête de St-Hilaire qui sourit.	CÔTÉ: J'entends déjà votre prochaine question M. Fontaine!
█	10:50		Même que #69.	F (voix off): [Moqueur] Et on entend déjà votre prochaine réponse M. Côté!
█	10:56	** : Cadre trop serré.	Même que #70.	C: Vous allez me demander si au train où vont les choses au Canada, on ne devrait pas fusionner les deux Ministères!
█	10:58		Même que #71.	F (voix off): Au ciel!
█	11:07	** : Cadre trop serré.	Plan tête de Volant qui sourit aux propos de Côté.	C: Non, en fait, on a toutes les raisons de croire que la déclaration d'indépendance est en quelque sorte une manifestation d'insatisfaction à l'égard d'Ottawa.
█	11:13		Même que #73.	F (voix off): [#74] Qu'est-ce que tant pense toi, le grand chef? Ça a pas l'air si évident que ça... C: Mais vous savez, faut pas oublier que c'est pas la première fois que l'on ait saisi d'un dossier de ce genre-là aux affaires autochtones, et que dans la totalité des cas jusqu'à maintenant, ces menaces-là ont été des recours, pour se faire entendre, pour faire corriger des injustices surtout d'ordre...
█	11:28	** : Cadre trop serré.	Gros plan sur le regard de Côté.	FONTAINE (voix off): Tu crois tellement pas à ce que tu dis qu'on va passer à un autre appel tout de suite.
█	11:33		Même que #75. Pan à droite vers un plan poitrine de St-Hilaire.	FONTAINE: M. St-Hilaire, quelle est la position du Canada vis-à-vis Aki?
█	11:41	** : Cadre trop serré.	Gros plan sur le regard de St-Hilaire.	ST-HILAIRE: Vous savez, en tant que Confédération...
█	11:45		Pan très rapide à gauche...	FONTAINE (voix off): Oh viarge! Il est pire que l'autre, il y a-tu de quoi d'intéressant sur un autre poste?
█	11:45		... Plan genoux de Bleu qui regarde Fontaine. Bleu s'approche.	
█	11:51		Même que #77.	ST-HILAIRE: [Il continu] ... c'est le droit le plus strict de ses composantes de se dissocier ou de se séparer. Alors en ce sens-là, si après évaluation il s'avère sans équivoque que pour les gens...
█	11:58		Plan taille de Labrecque qui regarde derrière lui. Il fait signe à Fontaine.	FONTAINE (voix off): Labrecque dort pas, c'est toujours ça!
█	12:01		Plongée sur Bleu qui regarde dans le moniteur. Pan rapide à droite...	FONTAINE (voix off): Pis on a un public par-dessus le marché!
█	12:04		... Même que #81.	ST-HILAIRE: [Il continu] ... eh bien alors, le Canada n'aura pas d'autre choix que de respecter leur décision. Il devra établir des relations avec eux comme il en établit avec ses autres voisins. Mais eh...
█	12:16	** : Trop bas et cadre trop serré.	Gros plan des mains de St-Hilaire qui gesticule.	FONTAINE (voix off): Mais là, il faut redescendre sur terre.
█	12:18		Même que #84.	ST-HILAIRE: [Il continu] ... l'indépendance a ses coûts. Et nous croyons fermement que la grande majorité des communautés qui forment le Canada...
█	12:26	** : Cadre trop serré.	Plan tête de St-Hilaire.	FONTAINE (voix off): [Il imite St-Hilaire] "ne sont

Légende

█ Image de la caméra intradiégétique

█ Souvenir ou rêve

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

█ Point de vue d'un personnage

█ Lettre rouge : voix off

** : Problème de point de vue

		serré.		pas prêts à assumer le coup de leur souveraineté et" puff... Suivant!
	12:32		Plan épaules de Volant.	FONTAINE: M. Volant, vous êtes le chef de bande au village de Bras-Coupé, vous avez sûrement discuté avec M. Laroche, comment vous situez-vous par rapport à lui? VOLANT: Dans le fond, on veut la même chose lui pis moi. On veut tous les deux sortir notre peuple du tiers-monde.
	12:50	** : Cadre trop serré.	Plan tête de Volant.	FONTAINE (voix off): Le tiers-monde! Eh tabarnak! Il y en a combien qui crèvent de faim chez vous chaque année grand chef?
	12:56		Même que #88.	VOLANT: La différence c'est que, pour lui, la seule façon d'y arriver c'est de rejeter tout ce qui vient des Blancs.
	13:01	** : Cadre trop serré.	Légère plongée sur la main droite de St-Hilaire qui balaie sa manche de manteau.	FONTAINE (voix off): Il est tu en train de me dire qu'il est du bord de ce twit-là lui?
	13:05	** : Cadre trop serré.	Plan tête de St-Hilaire.	
	13:07		Même que #90.	FONTAINE: Avez-vous l'intention d'essayer de les convaincre de revenir? VOLANT: Absolument pas! Faut préciser en partant que je suis ici en tant que représentant de l'assemblée des Premières Nations, pour que la décision que le peuple de la Windigo ont pris soit traitée avec justice et avec respect par Ottawa.
	13:27	** : Cadre trop serré.	Plan tête de St-Hilaire.	FONTAINE (voix off): Okay, Ottawa c'est eux autres comme c'est là [#94, #95], pis ces deux de pique-là iront pas plus loin avec leur langue de bois, pas plus que lui [#96]. Faque il reste plus rien qu'à tirer sur la ploguc pis à aller voir ailleurs. E. Messieurs, merci.
	13:29	** : Fondu enchaîné et cadre trop serré.	Plan tête de Côté.	
	13:33	** : fondu enchaîné et cadre trop serré.	Plan tête de Volant.	
	13:37	** : Fondu enchaîné.	Plan ceinture de Côté, St-Hilaire et Volant. L'image devient blanche.	
*	13:41	* : Fondu en blanc (ellipse).	Plan d'ensemble du lac, le bateau se dirige vers la caméra. Pan à gauche suivant le bateau.	[Musique extra-diégétique.]
*	14:07	* : Ellipse.	Une carte géographique, une main montre une rivière. Pan sur Paquette qui explique à la caméra où ils se dirigent.	
	14:22		Plan ceinture de Labrecque qui filme Paquette.	PAQUETTE: [...]
	14:24		Plan poitrine de Paquette devant la carte géographique. Pan à droite vers Bleu.	FONTAINE: [...] BLEU: [...]
	14:36		Même que #100, Labrecque pan vers Bleu, puis regarde Fontaine, désespéré.	
	14:38		Plan poitrine de Bleu, qui s'adresse à Fontaine. Paquette entre dans le cadre derrière Bleu.	
	14:52	* : Ellipse.	Plan d'ensemble de la rivière vue de la proue du bateau.	
	14:58		Plan poitrine de Paquette, de profil (droit). Il se tourne vers Fontaine.	FONTAINE: Qu'est-ce que vous pensez de ce qui se passe là-bas présentement?

Légende

■ Image de la caméra intradiégétique
■ Souvenir ou rêve

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

■ Point de vue d'un personnage

Lettre rouge : voix off

** : Problème de point de vue

	15:13		Plan épaules de Bleu, de profil (droit). Il regarde Fontaine.	PAQUETTE: C'est ben correct! Ça a toujours été à eux-autres ce coin-là, s'ils veulent mettre ça sur papier, ça les regarde. Anyway, moi ça me dérangera pas, je vais continuer à dealer avec eux-autres pareil comme avant.
	15:26		Même que #105.	BLEU: Ah ouhen? Ben moi en tout cas je les trust pas!
	15:28		Même que #106.	FONTAINE: Pourquoi? B: Je les trust pas, c'est toute!
	15:35		Même que #107, Paquette regarde Bleu.	F: Oui, vous venez de le dire mais pourquoi? B: Ben christ, j'ai toujours eu du trouble avec eux-autres! Je veux dire, tu leur vends du bois ils te payent pas, tu comptes sur eux-autres pour une job ils sont partis sur la brosse, ils sont comme des vrais christ de bébés gâtés! Ben regarde, le gouvernement leur bâtit des belles maisons, la première chose que tu sais ils les déchirissent toutes! Nous autres on reste dans le même coin qu'eux autres, pis quand vient le temps des impôts le gouvernement vient nous voir, pis inquiète-toi pas c'est pas pour nous bâtir des maisons sur le bras!
	15:38		Même que #108.	PAQUETTE: T'es jaloux! Dis-les donc!
	15:47		Même que #109,	B: Ben il y a de quoi christ! C'est insultant par bout!
	15:49		Même que #110, Paquette répond à Bleu.	
	15:49		Même que #111	[...]
	15:52		Même que #112.	
	15:54	** : Jump-cut, changement de cadre sans déplacement apparent.	Plan poitrine de Bleu et de Paquette. L'image devient blanche.	
	16:13	* : Fondu en blanc (ellipse).	Travelling avant vers Christine, assise à une table et prenant des notes.	FONTAINE (voix off): On va aller se taper la vieille fille asteur.
	16:19	La photo de Savoie sur le téléviseur signifie que les événements de <i>Windigo</i> se produisent après la mort de Savoie dans <i>Requiem pour un beau sans-cœur</i> .	Insert d'un téléviseur, une lectrice de nouvelles s'adresse à la caméra. Une photo de Régis Savoie (Gildor Roy) est en insert dans l'image.	LECTRICE DE NOUVELLES: Savoie, surnommé "The Frog", s'était évadé d'un pénitencier à sécurité maximum où il purgeait une sentence à perpétuité pour meurtre. [...]
	16:25		Travelling avant sur Christine continu.	
	16:32		Insert d'un téléviseur, des astronautes se dirigent vers la navette spatiale. Pan rapide à gauche...	
	16:35		... Plan poitrine de Labrecque qui fait un signe de tête à Fontaine.	
	16:40		Plongée sur Christine, pan d'accompagnement lorsqu'elle ferme le téléviseur. Elle s'assoit (en plan poitrine) et s'adresse à Fontaine. Elle se lève et marche vers le hublot. Pan à gauche vers Labrecque. Pan rapide à droite...	FONTAINE: Bonjour... est-ce qu'on pourrait vous poser quelques questions? CHRISTINE: Okay, on va mettre les choses au clair tout de suite. Moi, je suis juste leur porte-parole, j'ai jamais mis les pieds là-bas, pis je peux rien vous dire de plus. F: Mais vous connaissez Eddy Laroche?
	17:40		... Travelling avant sur Christine de dos qui regarde par le hublot. Pan à gauche sur Christine qui sort de la pièce. Labrecque prépare sa caméra. Pan rapide...	C: Il y a personne qui connaît Eddy Laroche. FONTAINE (voix off): Les missionnaires, c'est toujours pareil. Ils viennent vites ésotériques en tabarnak. C: De toute façon je suis bien mal placé pour parler des rêves des autres.

Légende

■ Image de la caméra intradiégétique

■ Souvenir ou rêve

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

■ Point de vue d'un personnage

Lettre rouge : voix off

** : Problème de point de vue

	17:55		... Plan genoux de Côté, St-Hilaire et Volant par le hublot.	<p>F (voix off): Ouhen, ça a l'air que d'ici à ce qu'on arrive là-bas ma job est faite!</p> <p>C: [Du hublot] Oh! Regarde-donc ça! "Grand chef Langue-Fourchu avoir encore problème avec serveurs des compagnies de bois."</p> <p>F: Pardon? [Pause, Fontaine s'approche de Christine] Est-ce qu'on pourrait savoir...</p> <p>C: En tout cas, pour le mémérage vous manquez pas de spécialistes à bord! [Elle se dirige vers la porte, elle croise Labrecque] Labrecque? Par ici M. Labrecque, très bonne prise à faire!</p>
	17:59		Plan poitrine de Fontaine, de dos, qui fait signe à Labrecque de filmer la discussion du trio.	FONTAINE: [À la caméra] Envoies!
	18:03		Plan tête de Labrecque, caméra sur l'épaule, qui se dirige vers le hublot.	
	18:06	IMPORTANT: La perception de la caméra permet à Labrecque de voir les choses de plus près.	Plan poitrine de Volant. Pan latéral vers un plan poitrine de Côté. Pan à droite vers un plan épaules de Volant. Zoom out + pan latéral vers un plan poitrine de St-Hilaire. Pan latéral vers un plan poitrine de Volant. Pan latéral vers St-Hilaire, Côté en arrière-plan, incrédule. Pan latéral vers Volant, qui se lève et s'approche de St-Hilaire (pan). Zoom out dévoilant un plan américain de St-Hilaire et Côté.	<p>CÔTÉ: [À Volant] Viens pas me faire le coup du Canada toi! C'est pas du Canada qu'ils sont partis, c'est de chez-vous! Faque-là, t'es dans la mardo! Pis encore plus que moi! Pis là, on va se mettre d'accord une fois pour toute [Volant commence une phrase] Non, laisse-moi finir! Écoute-moi bien pour une fois! On a fait semblant, depuis un an, qu'ils étaient allés traper, mais s'ils restent là-bas, attends-toi pas aux mêmes subventions que l'an passé. Et pis eh, moi ça me fait rien que tu dises aux médias que t'es pas ici pour les ramener à Bras-Coupé, mais une fois là-bas, t'es mieux de ty mettre!</p> <p>VOLANT: C'est quoi que vous voulez que je lui propose? C'est quoi que vous avez à lui proposer à lui? Des subventions? L'autonomie? Il l'a faite son indépendance le gars à l'autre bout, faque les subventions pis l'autonomie, c'est plus un problème pour lui, c'est réglé.</p> <p>ST-HILAIRE: Si c'était réglé on serait pas ici! Si on arrive pas à faire en sorte que ça se règle, on sait tout le monde ce qui risque d'arriver par exemple. [Pause] Mais, il y a peut-être autre chose qu'on peut essayer de leur proposer aussi..</p> <p>V: Comme quoi?</p> <p>S: Ben, on pourrait les aider à créer un autre village là où ils sont... [Côté semble désapprouvé] Je sais bien que c'est pas du tout dans les politiques de rationalisation du gouvernement mais, compte tenu de ce qui se passe, on pourrait peut-être faire une exception...</p> <p>V: Ça veut dire quoi ça? Couper le tiers de nos budgets à Bras-Coupé pour leur en donner?</p> <p>S: Ça là, écoute, les finances on peut toujours voir, mais sur le plan du principe c'est une proposition qu'on pourrait leur faire, non? Ça s'est fait souvent par le passé, il y a bien des réserves qui...</p> <p>V: Toi je sais pas d'où tu sors, mais faut croire qu'ils sont pas bien bien fort sur le briefing au cabinet! J'ai rien qu'un conseil à te donner, va jamais dire des niasseries de même devant le gars qu'on va aller voir, si tu veux avoir des choses à dire à ton boss en revenant, ou si tu veux revenir...</p>
	20:05	*: Ellipse.	Pan à gauche sur la rivière.	FONTAINE (voix off): Le gros nerf. La croisière du gros nerf. J'arrive pas à comprendre comment ils peuvent se prendre au sérieux comme ça toute la gang. À quelq part, il a dû se brasser pas mal de mardo avant que Laroche pis sa gang christ leur camp.
	20:12	** : Fondu enchaîné.	Plan poitrine de Volant, de profil (gauche).	

Légende

Image de la caméra intradiégétique
Souvenir ou rêve

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

Point de vue d'un personnage

Lettre rouge : voix off

** : Problème de point de vue

	20:16	** : Fondu enchaîné.	Plan taille de Labrecque, Côté et St-Hilaire, de dos.	
	20:20	** : Fondu enchaîné.	Contre-plongée sur la cabine de pilotage où Paquette et Bleu se disputent.	
	20:24	** : Fondu enchaîné.	Pan à gauche sur la rivière. Un avion vole vers le bateau.	
	20:30		Même que #130. Paquette et Bleu regardent à la gauche du cadre.	
	20:31		Gros plan de l'avion.	[Bruits de l'avion.]
	20:34		Plan taille de Labrecque filmant le ciel en pivotant sur lui-même.	
	20:35		Gros plan de l'avion qui s'éloigne.	
	20:37		Contre-plongée sur Christine qui marche sur la passerelle en regardant vers le ciel.	
	20:39		Plan d'ensemble de la rivière, l'avion vole au loin, la grenouille à la proue en avant-plan.	FONTAINE (voix off) : Ouhen, ils s'enlignent pour nous piquer notre scoop ces tabarnak-là! C'est quoi là viarge, qu'est-ce qui arrive avec l'armée? Ils laissent passer tout le monde asteur?
	20:44		Plan épaules de St-Hilaire, de profil (gauche).	
	20:47		Plan taille de Labrecque qui pointe la caméra vers St-Hilaire et Côté.	FONTAINE : [...] ST-HILAIRE : [...]
	20:49		Plan épaules de St-Hilaire qui pousse la caméra et s'éloigne avec Côté.	FONTAINE (voix off) : Tiens, plus de scoop! On fait quoi d'ici à ce qu'on arrive là-bas?
	20:56	* : Ellipse.	Plan poitrine de Fontaine qui retire son toupet.	FONTAINE (voix off) : Les poigner un par un pas de caméra pour essayer de savoir ce qui s'est passé avant que Laroche sacré son camp, ou... ou christ prendre un break pour une fois!
	21:07	** : Fondu enchaîné + cadre trop serré.	Gros plan sur la calvitie partielle de Fontaine. Pan à droite vers Labrecque dans le miroir. Pan rapide à gauche...	LABRECOUE : [...]
	21:15		... Pan à gauche vers Labrecque. L'image devient blanche.	FONTAINE : [...]
*	21:31	* : Fondu en blanc (ellipse).	Pan à gauche suivant le bateau sur la rivière.	[Musique extra-diégétique.]
	21:56		Travelling latéral vers la droite sur un plan d'ensemble de la rive, Labrecque suit le bateau (selon le regard de Fontaine) de sa caméra. Pan à gauche vers un plan taille de Côté, songeur. Pan rapide à gauche...	[La musique extra-diégétique continue.] FONTAINE (voix off) : Deuxième jour, on rentre dans les coulisses. Sur quel genre on s'enligne à matin? Il y a le téléroman [Côté], ou, il y a le vaudeville [Paquette au #146]. Ouhen, c'est pas évident. Bon ben okay, on va rester à la TV, pis on va aller écouter l'homme aux mains de téflon [Côté au #148].
	22:11		... Plan taille de Paquette qui verse de l'alcool sur ses lunettes, puis en prend une gorgée.	FONTAINE : M. Côté? Laroche, j'imagine que vous l'avez rencontré à plusieurs reprises, pouvez-vous me parler de lui?
	22:22	** : Fondu enchaîné.	Plan poitrine de Côté, de profil (droit).	CÔTÉ : Il vous intrigue, vous aussi?

Légende

■ Image de la caméra intradiégétique
■ Souvenir ou rêve

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

■ Point de vue d'un personnage
Lettre rouge : voix off

** : Problème de point de vue

	22:25		Plan des mains de Côté.	F: Ben, mettons que pour un journaliste, les gars comme lui sont plutôt rares.
	22:28		Plan épaules de Côté, de profil (droit).	C: Ah, pas juste pour les journalistes hein! Ça fait vingt ans que je suis au Ministère, et je dois avouer que c'est un des plus brillants leaders que j'ai jamais rencontré.
	23:00		Même que #148. Les mains de Côté bougent nerveusement.	F: Brillant? Est-ce que je dois comprendre que ça rend votre tâche plus compliquée?
	23:07		Plan épaules de Côté. Il ouvre une porte.	C: Ça! F (voix off): Là, ou je tombe dans du concret ou je le perds.
	23:11	*: Séquence de souvenirs narrée par Côté.	Une porte s'ouvre. Travelling avant vers Côté qui parle devant une assemblée.	F: La dernière rencontre que vous avez eu avec lui, comment s'était?
	23:24		Plan poitrine de Volant.	C: La dernière rencontre?
	23:35		Plan poitrine de Christine parmi les membres de l'assemblée.	CÔTÉ: [...] 10 000\$ chaque! Avec le reste du moulin, les réparations... Faut pas vous surprendre si ces gens-là vous traînent en cour!
	23:39		Plan poitrine de Côté, Volant en avant-plan de dos. Travelling autour de Volant sur Laroche qui s'adresse à Côté.	VOLANT: Non, faut s'entendre, nous autres ça nous surprend pas, mais ce qui nous surprend c'est les Affaires indiennes qui nous condamnent avant le procès!
	23:50		Plan poitrine d'un homme blanc qui regarde à la gauche du cadre. Pan à droite vers Côté.	C: Écoutez, les sabotages compromettre votre héritage! D'accord, ce territoire-là fait partie de votre patrimoine...
	23:56		Plan poitrine de Laroche, légère contre-plongée.	LAROCHE: M. Côté? Dans le passé, vous avez brisé des traités qu'on avait signés de notre sang. Maintenant, vous retardez la signature des ententes le temps de massacrer tout ce qu'il y a à massacrer. Pis quand il s'agit à respecter notre héritage, en réalité vous ne cherchez qu'à hériter de ce qui est à nous. Pis on se fait aucune illusion, cette notion d'héritage, elle va finir par transformer toutes nos terres en désert! Qu'est-ce qu'il nous reste pour contrer ton droit d'exploiter notre héritage? Il suffit que deux trois gars se révoltent pis c'est toute la communauté qui paye pour! Nos représentants, nos chefs, se font amener devant vos cours, vos juges, comme des criminels!
	24:06		Plan poitrine de Côté.	[L'assemblée applaudit.]
	24:08		Plan poitrine de Volant.	
	24:10		Plan poitrine de Laroche.	C: Écoutez, vous me parlez comme si j'étais responsable de ce qui vous arrive alors que moi je suis venu ici pour vous aider!
	24:14		Plan poitrine d'hommes et de femmes autochtones dans l'assemblée.	L: Nous aider!
	24:17		Même que #160.	V: Juste une seconde Eddy. Ce qu'on aimerait savoir, M. Côté, c'est qu'est-ce que ça veut dire pour vous "nous aider"? Est-ce que ça veut dire que vous allez payer nos avocats lorsqu'on va passer en cour? Ou si ça veut dire travailler avec nous autres pour qu'on puisse mieux vivre en temps que peuple?
	24:22		Plan épaules d'un homme dans l'assemblée qui applaudit.	
	24:24		Plan général d'hommes autochtones qui applaudissent.	[Silence.]
	24:26		Plan taille d'un vieil homme.	L: Si vous n'avez rien d'autre à dire, je vois pas du tout ce que vous faites là! Tout ce temps perdu qu'on a passé ensemble, nous autres on aurait pu s'en servir pour nous aider nous-même!
	24:28		Plan poitrine de Côté, pan vers le haut lorsqu'il se lève.	C: Faudrait pas confondre là!
	24:35		Plan épaules de Laroche.	FREDDY: Là vous avez plus rien à faire ici!
	24:37		Plan taille de Volant vu par-dessus l'épaule de Laroche.	

Légende

■ Image de la caméra intradiégétique

■ Souvenir ou rêve

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

■ Point de vue d'un personnage

Lettre rouge : voix off

** : Problème de point de vue

	24:41		Plan poitrine de Côté.	
	24:44		Même que #167.	
	24:48		Plan poitrine de Volant.	
	24:52		Plan poitrine de Côté, de profil (gauche).	
	25:01		Même que #170.	
	25:08		Plan épaules de Côté.	
	25:13		Pan vers le haut suivant Freddy (Serge Roberge) qui se lève.	
	25:20		Plan épaules de Côté.	
	25:24		Plan poitrine de Laroche, Freddy derrière lui.	
	25:26		Plan épaules de Côté.	
	25:28		Même que #168.	
■	25:30		Pan à gauche sur Côté qui sort de la pièce. Travelling avant vers un plan épaules de Laroche.	CÔTÉ (voix off): A voir la façon que Laroche avait manipulé le conseil de bande ce jour-là, je savais qu'on entendrait encore parler de lui. Pis comme de fait, quelques jours plus tard, la 117 était bloquée.
	25:49	*: Ellipse.	Pan sur des vagues battant des branches d'arbres sur la rive.	[Musique extra-diégétique.]
	25:59		Plan d'ensemble de la rivière, le bateau s'éloigne.	FONTAINE (voix off): "Manipulé?" Un manipulateur. Côté pouvait pas me faire un autre portrait que ça de Laroche. Dans le fond, il s'est fait poigner à son propre jeu, il s'est fait river solide, pis rien que ça c'est assez pour que je trouve Laroche correct. Il reste à entendre les histoires que les autres ont à raconter sur lui. Celle du grand chef entre autre. Après tout, lui aussi s'est fait tasser ce jour-là au conseil de bande. Par quel plan je l'accroche lui?
■	26:10	*: Ellipse. **: Fondu enchaîné.	Travelling latéral à gauche sur la rive, tous les arbres ont été coupés.	VOLANT: Quand j'étais petit gars, on venait souvent ici. Mon père pis moi on venait câller l'original ici. Là ils ont tout rasé ça il y a dix ans pis ça a jamais repoussé.
	26:25	** : Fondu enchaîné.	Plan poitrine de Volant, de profil (droit).	FONTAINE: C'est plus trop beau maintenant. Ça en prend peut-être des fois des gars comme Laroche quand on voit ça, vous pensez pas? Qu'est-ce qui s'est passé au juste entre le moment où vous avez démantelé les barricades et le moment où ils sont partis?
	26:44		Même que #183. Un homme entre dans une tente.	V: Eddy, moi pis la gang là, on s'était mis d'accord pour les barricades. On voulait qu'ils arrêtent de couper en sauvages comme ça, pour qu'on puisse avoir des négociations sur ce territoire-là.
	27:00		Même que #184.	
	27:05		Plan sur les mains de Volant, qui se prend une cigarette.	
	27:08		Même que #186.	

Légende

■ Image de la caméra intradiégétique
■ Souvenir ou rêve

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

■ Point de vue d'un personnage
Lettre rouge : voix off

** : Problème de point de vue

27:13	** : Jump-cut. Même angle mais de plus près que #188.	Plan épaules de Volant, de profil (droit).	
27:51	* : Séquence de souvenirs narrée par Volant.	Plan d'ensemble d'une route, un homme (Laroche) devant un bulldozer. Laroche se tourne vers la caméra, jette son foulard par terre en signe de victoire.	VOLANT (voix off): Ouhen, il restait juste quelques pieds entre Eddy pis le bulldozer quand on a finit par s'entendre avec les gars du Ministère. [On entend la foule crier de joie pour Eddy]. On avait obtenu ce qu'on voulait, sauf pour dix pour cent du territoire qui était déjà lié par contrat à la Kalmac. Dans ma tête à ce moment-là, ça valait pas la peine que je risque sa vie, pis que je continue à négocier pour ça. Au cours de cette histoire-là, on est arrivé à s'entendre sur pas mal toute la ligne. Là, j'espérais que ce qu'on avait fait ensemble au cours des dernières semaines l'aiderait à comprendre la décision que je venais de prendre.
27:56		Plan poitrine de Volant, parlant au téléphone.	
27:59		Plan taille de trois hommes autochtones, de profil (droit), criant de joie.	
28:02		Même que #190. Laroche marche vers la barricade (l'objectif).	
28:08		Plan taille de Volant, pan à gauche sur des amérindiens, criant et sautant de joie.	
28:13		Même que #193. Laroche marche vers la barricade en souriant.	
28:17		Plan général des troupes qui se réjouissent. Pan à gauche sur Laroche qui marche vers Volant. Travelling arrière sur Volant et Laroche qui discutent.	LAROCHE: [À Volant] Je pensais que t'avais plus de guts que ça Volant! VOLANT: Oui mais dix pour cent du territoire Eddy, c'est correct, c'est ça qu'on perd. Mais par rapport à ce qu'on perdait avant... L: C'est rien c'est ça? V: Non c'est pas rien, mais tu sais comme moi qu'il y a pas juste le territoire, il y a aussi les conditions de vie au village. L: C'est justement pour ça qu'on est ici Conrad! V: Eddy! On vient de gagner une bataille, il faut passer à une autre étape, il y a des négociations qui s'en viennent. L: C'est ça, continue à le négocier ton christ de B.S., seulement là, tu continues tout seul! [#198] V: Non, je suis pas tout seul Eddy. L: Ouhen, on va voir ça. Toi t'as arrêté le bulldozer Volant, ben nous autres, on va le faire reculer. [Il prend une carabine, #201] V: Eddy! [Il le frappe] On arrête ça là, okay? L: Non. On continu. Je te garantie que ça sera pas ici.
29:09		Plan poitrine de Laroche, Volant en avant-plan. Pan en bas, vers la main de Laroche qui tient un morceau d'une pointe de lance.	
29:18		Plan épaules de Laroche, Volant en avant-plan. Laroche laisse tomber un morceau de la pointe de lance.	
29:23		Plongée vers le sol où la pointe de flèche tombe.	
29:25		Plan poitrine de Volant, Laroche en avant-plan de dos. Travelling latéral sur Laroche qui marche vers un homme et prend son arme.	
29:41		Plan poitrine de Volant, Laroche en avant-plan	
29:42		Plan taille de Volant, de dos, qui frappe Laroche. Pan latéral sur Laroche qui tombe par terre.	
29:44		Plan poitrine de Volant.	
29:47		Plan américain de Volant, de dos, Laroche se relève et s'en va. Ses hommes le suivent.	
30:14		Plan d'ensemble de leur campement, le groupe de Laroche s'éloigne.	
30:18		Plan taille de Volant entouré de quelques personnes qui regardent Laroche et son groupe partir. Volant marche vers eux.	VOLANT (voix off): Ensuite on a défait les barricades. Le soir, quand on est retourné au village, Laroche pis sa gang était déjà repartis.

Légende

Image de la caméra intradiégétique

Souvenir ou rêve

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

Point de vue d'un personnage

Lettre rouge : voix off

** : Problème de point de vue

█	30:23		Même que #205. Volant marche vers le groupe, se penche pour prendre le morceau de la pointe de lance.	
█	30:37	*: Retour au point de vue de Fontaine.	Pan latéral des mains à Volant tenant le morceau de la pointe de lance à son visage en plan poitrine.	[Musique extra-diégétique.] FONTAINE (voix off): Faire passer son adversaire pour un extrémiste, la passe classique de tout bon politicien. "Laroche vous fait peur? Votez pour moi!"
█	30:45	** : Cadre trop serré.	Gros plan sur les mains de Volant tenant un morceau de la pointe de lance. Pan rapide à gauche...	
█	30:49	*: Ellipse.	... Plan tête de Christine dans la fenêtre d'un hublot. Pan rapide à droite...	FONTAINE (voix off): Ça pas l'air d'avoir marché trop trop avec elle!
█	30:53		... Pan d'ensemble de la passerelle du bateau, Volant s'éloignant lentement. Il regarde en arrière, puis continu.	FONTAINE (voix off): Avant que lui me donne la chienne il va falloir qu'il me gosse pas mal plus que ça...
█	31:02	** : Fondu enchaîné.	Travelling latéral sur la passerelle du bateau. Au travers d'un hublot, Fontaine voit un revolver dans le manteau de St-Hilaire.	
█	31:09	*: Ellipse.	Zoom out.	[Bruits du bateau.]
█	31:16		Plan épaules de Volant, de profil (droit), qui allume un cigare. Pan à droite le suit au travers des hublots. Pan rapide à droite vers Fontaine qui se réveille en trombe. Zoom in sur Fontaine.	[Fontaine se réveille, haletant.] LABRECOUE: Qu'est-ce qu'il t'arrive là? Qu'est-ce qu'il se passe? FONTAINE: Je suis correcte, c'était un rêve. L: Tout un rêve! Qu'est-ce qu'il s'est passé? E: Christ j'hais ça! J'étais au bord d'un chemin, pis il y avait un cheval attaché, un énorme cheval, pis autour du cheval il y a plein de monde qui se sont rassemblé là, pis à chaque fois que je viens pour passer avec le monde le cheval nous fonce dessus. Pis un moment donné, tout le monde on s'est mis d'accord pour y faire la peau au cheval, alors on est parti avec des bâtons pour le fendre, pis d'un coup on c'est rendu compte que s'il nous fonçait dessus c'était pas de sa faute à lui, s'était à cause du gars qui l'avait attaché là. Pis juste au moment où on se disait ça, il y a quelqu'un qui s'est amené en arrière de nous autres sur le chemin...
█	32:01		Plan poitrine de St-Hilaire au travers du hublot, il jette un regard à la caméra, zoom in. Pan à droite vers Fontaine. Pan à gauche de retour à St-Hilaire. Travelling latéral à gauche vers l'autre hublot où Christine se tient devant St-Hilaire, elle regarde derrière elle vers (pan) Côté.	L [Est-ce la voix de Morin?]: Ce gars-là c'était qui? E: Ce gars-là c'était le propriétaire, pis il part pour le cheval, pis il se met à <i>varger</i> dessus. Et puis il <i>varge</i> , puis il <i>varge</i> ... Là moi je veux défendre le cheval, on se met tous à défendre le cheval, pis on se met à <i>varger</i> sur le propriétaire, mais à chaque fois qu'on vient pour <i>varger</i> dessus c'est le cheval qu'on attrape! Là le cheval est devenu fou. On est pas capable de s'arrêter. Le cheval est fendu, il pisse le sang sur nous autres, pis j'étais pas capable... Pis je me suis réveillé. L: Ouhen, en tout cas tu pourras dire que t'as rêvé pour tout le monde à soir!
█	32:51	** : Le son ne coupe pas malgré la coupure dans l'image.	Plan taille de Volant et Christine au travers du hublot, de dos. Zoom in. Côté sort de la pièce. Pan à gauche vers Fontaine. L'image devient blanche.	
█*	33:40	*: Fondu en blanc (ellipse).	Pan à droite sur un plan d'ensemble de la rivière embrumée.	[Musique extra-diégétique.]
█*	33:56		Plongée sur un plan poitrine de Bleu qui descend des escaliers en parlant avec Fontaine.	BLEU: On rentre sur la Windigo!
█	34:03	*: Ellipse.	Plan d'ensemble de la rivière, le	[Musique extra-diégétique avec chants.]

Légende

█ Image de la caméra intradiégétique
Souvenir ou rêve

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

█ Point de vue d'un personnage
Lettre rouge : voix off

** : Problème de point de vue

			bateau vogue vers la caméra.	
*				
	34:12	*: Ellipse.	Plan d'ensemble sur la rivière qui se rétrécit.	FONTAINE (voix off): La Windigo, le pays que Laroche a choisi. A quelque part ces paysages-là m'en disent autant sur lui que les autres portraits qu'on m'a faits jusqu'à maintenant. Je sais plus trop... Je sais pas si c'est la rivière, ou si c'est l'idée que je suis en train de me faire de Laroche, mais comme c'est là je peux pas faire autrement que d'avoir le même feeling que les autres.
	34:18	** : Fondu enchaîné.	Plan d'ensemble de la rive.	
	34:22	*: Ellipse.	Plan poitrine de Volant, St-Hilaire en arrière-plan. Pan à droite sur un plan poitrine de Côté et Christine. Pan vers le haut vers Fontaine et Paquette, dans sa cabine.	
	34:45		Pan à gauche suivant le bateau qui flotte lentement sur la rivière vers la gauche.	[Musique continue.]
*	34:59	*: Ellipse.	Plan poitrine de Volant, de profil (gauche). Volant aperçoit quelque chose, pan à gauche vers la rivière.	[Musique continue.] [Volant et Christine interpellent les gens en algonquin, sans réponse.]
	35:11		Plan poitrine de St-Hilaire qui monte (pan) vers la cabine de pilotage pour prendre des jumelles.	
	35:20		Plan d'ensemble de la rivière. Deux canots se dirigent vers eux.	
	35:26		Même que #225. St-Hilaire descend.	
	35:30		Contre-plongée sur Labrecque qui pointe sa caméra vers les canots.	
	35:32		Contre-plongée sur Christine qui s'approche pour regarder les canots.	
	35:38		Plongée sur trois canots flottant paisiblement sur la rivière.	
	35:45		Plan américain de Volant qui interpellent les gens en algonquin.	
	35:51		Plongée sur une femme qui tient un bébé dans un des canots	
	35:56		Contre-plongée sur Christine qui s'adresse aux gens sur les canots.	
	35:57		Pan à gauche en plongée sur la femme et l'enfant.	
	36:00		Travelling arrière en plan poitrine de Volant.	
	36:04		Plongée sur un des canots qui passe au côté du bateau.	
	36:10		Contre-plongée sur Christine qui crie aux gens qui s'éloignent.	
	36:14		Plan américain de Volant, de dos, qui regarde les canots s'éloigner.	

Légende

Image de la caméra intradiégétique
Souvenir ou rêve

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

Point de vue d'un personnage
Lettre rouge : voix off

** : Problème de point de vue

	36:17		Plan poitrine de St-Hilaire et Côté.	
	36:20		Plan poitrine de Volant, de dos, qui se retourne et regarde vers...	
	36:23		Contre-plongée en plan poitrine de Christine qui parle à St-Hilaire.	ST-HILAIRE: [À Côté] Je pense qu'il commence à perdre des joueurs.
	36:27		Plan poitrine de St-Hilaire, de profil (droit).	CHRISTINE: [En colère] Eille ça sa fait ton affaire hein, St-Hilaire! Ça va être bien plus facile de les convaincre de revenir, pis s'ils veulent pas ça va coûter bien moins cher de balles à l'armée!
	36:31		Plan poitrine de Volant, pan à gauche.	VOLANT: [Ton sarcastique] À te regarder aller depuis une couple de jours, j'ai l'impression que le mur entre le cabinet du Premier ministre pis le service des renseignements est pas mal mince!
	36:36		Plan épaules de St-Hilaire.	
	36:39		Même que #243.	S: Pis celui entre vos revendications politiques pis les légalités quelle épaisseur il fait lui?
	36:48		Même que #244. Pan à droite vers Côté.	V: Bien au moins l'épaisseur d'un cartoon de cigarettes.
	36:53		Contre-plongée en plan poitrine de Christine qui s'en va. Pan à droite vers Labrecque qui sourit.	
	36:59	*: Ellipse. ** : Cadre trop serré.	Plan d'ensemble de la rivière, le dernier canot disparaît derrière un buisson. Pan rapide...	FONTAINE: C'est dur d'aller jusqu'au bout d'un idéal. J'ai comme l'impression que Laroche doit pas tout le temps être facile à suivre.
	37:10		... Plan épaules de St-Hilaire, de profil (gauche).	ST-HILAIRE: Vous allez vous rendre compte bientôt jusqu'à quel point il est sérieux. Jusqu'à quel point il peut être dangereux aussi.
	37:32		Contre-plongée vers Labrecque. Pan latéral vers St-Hilaire qui s'approche de Fontaine en plan tête, lui parle, puis il recule. Il prend les jumelles et regarde vers l'horizon.	F: Dangereux? Dans quel sens? S: [Moqueur] Si on savait de quel sens vient le danger ça serait déjà moins dangereux, hein? F: Vous êtes de quel bord finalement, celui du cabinet ou celui des renseignements? S: [Pause, il regarde vers Labrecque qui s'éloigne] Là on arrête ça tout de suite, okay? On a encore cinq jours à passer ensemble, faudrait peut-être ajuster nos horloges une fois pour toute: je suis du bord du cabinet, okay? Sauf qu'au cabinet, comme les journalistes, on peut rien faire sans renseignement. [Pause] Il y a-tu d'autre chose que tu veux savoir? F: Oui. De quel bord qu'il est lui, là-bas? S: Lui? De quel bord? Je sais pas de quel bord il est mais pour moi il est loin d'être le héros que les médias ont bâti. F: Quel genre de rapports avez-vous eu avec lui? S: J'ai eu affaire à lui une fois, c'était dans le temps des sabotages de la Kalmac-Lumber. J'avais été envoyé là-bas pour superviser l'enquête. Le gouvernement savait très bien qu'il marchait sur des œufs par rapport à ce territoire-là. Pendant deux semaines... [il regarde dans les jumelles, transition à #251 avec la trame sonore continue.]
	38:43	*: Séquence de souvenirs narrée par St-Hilaire.	Plan d'ensemble dans une forêt. Pan à droite vers un lac, un bateau s'approche.	ST-HILAIRE (qui continue en voix off): ... on s'était posté dans des endroits susceptibles d'être visités par des saboteurs, pis on attendait.
	38:57		Plan épaules de St-Hilaire, de profil (gauche), qui regarde le bateau avec des jumelles. Il fait signe à un autre homme (agent de police).	

Légende

■ Image de la caméra intradiégétique

■ Souvenir ou rêve

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

■ Point de vue d'un personnage

■ Lettre rouge : voix off

** : Problème de point de vue

	39:05		Plan du bateau de plus près.	
	39:08		Plan poitrine de St-Hilaire et du policier qui regardent avec des jumelles, de face.	POLICIER: [...]
█	39:12		Plan épaules du policier, de profil (gauche). Un autre homme prépare un appareil photo. Pan à gauche vers un autre policier qui s'approche de la rive lentement.	ST-HILAIRE (voix off): Même si j'avais à travailler avec des policiers, mon mandat c'était pas de faire arrêter les saboteurs, c'était juste de les identifier, de façon à avoir d'autres cartes en main au moment des négociations qui s'en venaient.
	39:22		Plan du bateau.	
	39:26		Plan épaules de St-Hilaire, le photographe en arrière-plan.	
	39:29		Plan du bateau, trois hommes s'affairent à l'accoster.	
	39:31		Plan épaules de l'homme aux jumelles qui regarde à la droite du cadre.	
	39:33		Plan d'ensemble de la forêt. Deux camions s'approchent au loin.	[Bruits des camions.]
	39:38		Plan épaules de l'homme aux jumelles. Pan vers St-Hilaire et le photographe.	
	39:44		Plan d'ensemble de la rive, les camions se stationnent.	
	39:53		Plan épaules de l'homme aux jumelles.	
█	39:55		Plan américain de Laroche qui descend d'un des camions. Pan à droite sur Laroche qui marche vers un homme, ils échangent une poignée de main et un paquet.	
	40:03		Plan ceinture de Freddy tenant une carabine.	
	40:10		Même que #263.	
	40:12		Même que #264.	
	40:15		Plan pieds d'un homme transportant des boîtes sur le bateau.	
█	40:21		Plan poitrine de l'homme aux jumelles, de profil (gauche), St-Hilaire et le photographe en arrière-plan.	POLICIER: [À St-Hilaire] Ouhen, ça a pas l'air que tes saboteurs sont allergiques au tabac! [À ses hommes] Okay, changement de plan, stand-by pour une intervention, 10-4.
█	40:32		Plan épaules de l'homme aux jumelles, St-Hilaire en avant-plan.	ST-HILAIRE: Eille minute! On n'est pas ici pour ça là!
	40:38		Plan ceinture de Freddy, de dos.	P: Écoute bien, il y en a pour 10 000\$ de cigoues là-dedans! On se reprendra un autre fois pour tes sabo-

Légende

█ Image de la caméra intradiégétique

█ Souvenir ou rêve

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

█ Point de vue d'un personnage

Lettre rouge : voix off

** : Problème de point de vue

40:41		Gros plan de l'homme aux jumelles, St-Hilaire en arrière-plan en plan épaules, qui le regarde en colère. L'homme aux jumelles s'adresse aux gens du bateau.	teurs. [...]
40:52		Même que #271, les gens s'agitent.	
40:53		Plan poitrine de l'homme aux jumelles, de profil (gauche).	[Coups de feu, bruit de moteur du bateau et des camions.]
40:55		Plan pieds d'un homme qui laisse tomber une grenade fumigène en courant.	
40:57		Plan genoux de Freddy qui fait feu aveuglément sur la forêt.	
40:58		Même que #274, ils se cachent derrière une roche.	
40:59		Même que #275, la fumée se dégage de la grenade.	
41:00		Même que #277. L'homme aux jumelles prend son revolver.	
41:02		Même que #276, Freddy disparaît dans la fumée.	
41:05		Même que #279. La fumée envahie l'écran. Pan à droite sur les policiers qui courent vers leurs autos-patrouilles.	
41:12		Plan d'ensemble de la forêt embrumée.	
41:15		Même que #281, les autos-patrouilles partent rapidement.	[Bruits de sirène.]
41:18		Plongée sur un plan poitrine de St-Hilaire qui regarde derrière lui (les autos-patrouilles). Il se lève, accompagné du photographe, et s'éloigne.	<u>ST-HILAIRE</u> : [Au photographe] Ouhen, on est aussi bien de faire une croix là-dessus.
41:32		Plan pieds de St-Hilaire et du photographe marchant dans la forêt embrumée. Ils arrêtent en plan poitrine et regarde à la droite du cadre.	<u>ST-HILAIRE</u> : J'espère ben qu'ils vont pas nous oublier ici!
41:39		Plan d'ensemble de la route embrumée.	
41:41		Même que #285.	
41:52		Même que #286, un camion apparaît et fonce sur St-Hilaire et le photographe.	
41:56		Même que #287. St-Hilaire et le photographe se sauvent en courant.	<u>ST-HILAIRE</u> : Barnac!
41:57		Plan pieds de St-Hilaire et du photographe courant devant le camion.	
42:01	Ce plan pourrait être considéré	Travelling avant dans un nuage de fumée vers la rive du lac.	

Légende

■ Image de la caméra intradiégétique

■ Souvenir ou rêve

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

■ Point de vue d'un personnage

■ Lettre rouge : voix off

** : Problème de point de vue

		comme le point de vue de St-Hilaire à cause de la fumée.		
	42:02		Même que #290. Les poursuivis sortent à la gauche du cadre.	
	42:04		Plongée sur les pieds de St-Hilaire qui entrent dans l'eau. Pan à gauche sur St-Hilaire et le photographe qui courent dans le lac.	
	42:06		Plan genoux de St-Hilaire à la gauche du cadre qui disparaît, le camion en arrière-plan. Laroche et Freddy sortent du camion.	<u>ST-HILAIRE</u> : [Hors-cadre] C'est qui ce sauté-là?
	42:12		Plan d'ensemble de St-Hilaire et du photographe dans l'eau, regardant vers la rive.	
	42:14		Plan américain de Laroche.	<u>LAROCHE</u> : Vous venez juste de faire le tour de notre histoire en quelques secondes. Comment on se sent le cul dans l'eau? En voulez-vous plus de l'histoire?
	42:17		Plan pieds de St-Hilaire et du photographe dans l'eau.	[Il s'adresse en algonquin à Lucas (Alex Cheezo), qui lui amène une bouteille d'alcool. Laroche la lance dans l'eau au pied de St-Hilaire.]
	42:19		Même que #296. Un autre homme sort du camion avec une bouteille.	<u>L</u> : Là on est en business! Vous videz la bouteille, on vous donne des vêtements secs en échange.
	42:28		Plan poitrine de St-Hilaire.	<u>ST-HILAIRE</u> : Bon! Qu'est-ce que vous voulez?
	42:30		Même que #298. Laroche lance une bouteille à...	<u>L</u> : Vous voir saoul, tous les deux! [Pause] On n'a le temps les gars, <i>rushez</i> pas!
	42:32		... Même que #297.	[Pan vers la bouteille (#305), le photographe s'en empare.]
	42:37		Même que #300.	<u>S</u> : Fais pas ça toi!
	42:39		Même que #299.	<u>PHOTOGRAPHE</u> : Ben j'ai pas envie de passer la nuit ici moi!
	42:44		Plan poitrine de Laroche.	<u>S</u> : Moi non plus, mais j'embarque pas dans leurs niaiseries! [Il marche vers la rive (#310), Freddy fait feu (#311), le photographe boit (#313)]
	42:47		Même que #303. Pan en bas vers la bouteille qui flotte. Le photographe s'en empare (pan vers un plan poitrine), il la débouche.	<u>L</u> : [Au photographe] Non non, lâche pas! Quand vous aurez fini, rien qu'à sauter dans le courant, direct jusqu'à Ottawa. Pis c'est la seule façon de monter là sans ce faire poigner en état d'ébriété.
	42:56		Plan poitrine de St-Hilaire.	[...]
	42:58		Même que #305.	
	43:00		Plan poitrine de Laroche. Il regarde à la gauche du cadre.	
	43:01		Plan ceinture de Freddy.	
	43:03		Plan épaules de St-Hilaire qui avance vers la rive.	

Légende

■ Image de la caméra intradiégétique
■ Souvenir ou rêve

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

■ Point de vue d'un personnage
Lettre rouge : voix off

** : Problème de point de vue

	43:04		Même que #309. Freddy braque sa carabine vers St-Hilaire.	
	43:05		Plan genoux de St-Hilaire et du photographe dans l'eau, le coup de feu frappe juste devant St-Hilaire.	
	43:07		Plan poitrine du photographe qui boit de la bouteille.	
	43:12		Même que #311.	
	43:14		Même que #313. Il continu de boire.	
	43:17		Plan ceinture de Laroche.	
	43:23		Même que #312. Le photographe donne la bouteille à St-Hilaire, qui en prend une gorgée et lui redonne.	
	43:34		Même que #315.	
	43:35		Plan ceinture de St-Hilaire qui lève la bouteille vers Laroche, et boit.	
	43:44		Plan poitrine de Laroche, qui affiche un grand sourire.	
	43:48	*: Retour au point de vue de Fontaine.	Plongée sur un journal. Une main tient un crayon, les mots "23 août: Windigo" sont écrits. Pan rapide vers le haut...	FONTAINE (voix off): Un manipulateur, un extrémiste, pis là, un pusher de nicotine. Toutes les christ de clichés qu'on peut avoir sur les indiens rassemblés dans le même gars, où on va avec ça?
	43:54		Plan poitrine de Fontaine dans un miroir. Pan à droite, Labrecque lui parle à travers un hublot.	LABRECQUE: [À Fontaine] Amène ta moumoute, je suis installé!
	44:05	** : Cadre trop serré.	Plan tête de Fontaine.	F (voix off): Même si ces portraits-là sont vrais, ça passe mal dans trente secondes. Aussi bien me mettre sur le pilote automatique pis m'en tenir à ce qui se passe.
	44:16	*: Ellipse.	Plan ceinture de Labrecque derrière la caméra. Il fait signe à Fontaine.	
	44:18		Plan poitrine de Fontaine. Il regarde vers le haut.	FONTAINE: [...]
	44:33		Contre-plongée de Bleu en plan ceinture qui regarde au loin.	[Musique extra-diégétique.]
	44:37		Même que #325. Fontaine regarde derrière lui. Pan à droite vers la rivière, zoom in sur une aile d'avion sortant de l'eau.	
	44:49		Plongée sur la main de Fontaine déposant son micro, pan à droite vers Labrecque qui met sa caméra sur son épaule. Bleu descend sur la passerelle.	
	44:55		Plongée sur un avion dans l'eau, près de la rive.	FONTAINE (voix off): Ouhen, ils l'ont payé cher leur scoop.

Légende

■ Image de la caméra intradiégétique

■ Souvenir ou rêve

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

■ Point de vue d'un personnage

Lettre rouge : voix off

** : Problème de point de vue

44:59		Plan pieds de St-Hilaire et Volant qui se dirigent vers la proue du bateau. Pan à droite sur Côté et Christine qui font de même.	
45:06		Plongée sur l'avion dans l'eau. Zoom in sur le corps d'un homme qui flotte.	
45:16		Même que #330. Pan à droite sur Côté. Pan à gauche sur Volant. Pan à gauche sur St-Hilaire et Christine. Pan rapide...	<p>CÔTÉ: [À St-Hilaire] Si tu veux mon avis, ça nous regarde plus ce qui se passe ici.</p> <p>CHRISTINE: Ça regarde qui? Hein Côté ça regarde qui? L'armée peut-être?</p> <p>C: Il y a du monde de mort!</p> <p>VOLANT: Eille mélange pas toute okay! Eux autres avaient pas d'affaire ici, c'est pas comme nous autres!</p> <p>C: Moi je négocie pas avec des assassins! Il y a du monde de mort!</p> <p>V: Correct! Mais si on revire de bord il risque d'en avoir pas mal plus!</p> <p>ST-HILAIRE: Écoute-moi bien Volant! Ils se sont équipés pour faire la guerre là-bas, ils ont décidé de devenir des guerriers, un moment donné il va falloir qu'ils assument leur choix.</p> <p>CHRISTINE: [À St-Hilaire] Eille! Ils la font pourquoi la guerre tu penses, pourquoi ils la font?</p>
45:53		... Gros plan sur une chaîne qui déroule.	
45:55		Gros plan sur le mouvement de la chaîne.	
45:56		Plan poitrine de Paquette avec un levier dans les mains. Pan à droite vers St-Hilaire.	<p>PAQUETTE: Astinez-vous tant que vous voulez, mais nous autres on va essayer de les sortir de là pendant qu'il fait encore clair.</p> <p>ST-HILAIRE: Wo! Minute là! C'est pas à nous autres à faire ça, c'est la job de la police!</p> <p>VOLANT: Bon okay, il va falloir se décider là. Vous êtes deux à vouloir virer de bord, on est deux à vouloir continuer, [vers Fontaine] vous autres c'est quoi vous faites?</p> <p>FONTAINE: On n'a pas à prendre de décisions comme ça, on est journaliste.</p>
46:11		Plan poitrine de Volant. Il s'adresse directement à Fontaine. Volant regarde à la droite du cadre.	
46:27		Plan genoux de Côté qui s'en va.	
46:30		Plan poitrine de Christine, Labrecque en arrière-plan. Pan à gauche sur Labrecque qui suit Christine vers les cabines.	<p>CHRISTINE: Vous êtes journalistes hein! Okay. Ben toi tu poignes ta caméra pis tu me suis! Envoie!</p>
46:41		Plan ceinture de Côté dans sa cabine, téléphone à la main	<p>CHRISTINE: [À Côté] Avant de parler à l'armée tu vas parler au monde, tu vas leur dire que t'es pas allé au bout de ta mission, pis tu vas leur expliquer pourquoi tu mets Aki dans les pattes de l'armée avant même d'avoir rencontré Eddy Laroche. Envoie!</p>
46:49		Plan genoux de Labrecque sur la passerelle, Christine à ses pieds, le micro à la main.	
46:53		Même que #339. Zoom in sur Côté qui raccroche le combiné de téléphone.	
47:03		Même que #340. Christine revient vers Fontaine, Labrecque la suit. Labrecque regarde Fontaine et soupire. Pan à gauche vers St-Hilaire, Paquette et Bleu.	
47:25		Plan ceinture de Volant qui se dirige vers la cabine de Côté.	
47:34		Plan poitrine de Labrecque et	[Côté et Volant dans la cabine.]

Légende

■ Image de la caméra intradiégétique
■ Souvenir ou rêve

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

■ Point de vue d'un personnage
Lettre rouge : voix off

** : Problème de point de vue

			Christine.	
	47:36		Même que #343. Volant ressort avec le téléphone. Il marche vers la cabine de pilotage. Pan à gauche sur St-Hilaire qui braque un revolver sur Volant.	
	47:53		Contre-plongée sur un plan poitrine de Volant.	ST-HILAIRE: [Il braquant son revolver sur Volant] Redonne-moi ça Volant!
	47:58		Similaire à #344, un angle différent.	VOLANT: [Confiant et calme] Là où on est rendu, tu peux te passer de ça [téléphone], mais tu peux pas te passer de moi par exemple.
	48:00		Même que #345. St-Hilaire replace son arme dans son manteau, en colère.	
	48:10		Contre-plongée sur Volant qui marche sur la passerelle. L'image devient blanche.	
	48:13	*: Fondu en blanc (ellipse).	Plan d'ensemble de la rivière, au crépuscule, l'aile de l'avion sort de l'eau. Pan rapide à droite...	
	48:21	** : Fondu enchaîné.	Plan poitrine de Christine qui regarde Fontaine. Pan à droite suivant Christine. Une lumière attire l'attention de Christine.	CHRISTINE: [A Fontaine] Il faut que je te parle... FONTAINE (voix off): Elle, elle a peur de l'image que je vais donner de lui en revenant, pis avec raison. C: Il est pas comme tu penses. [Longue pause.] F (voix off): Ça a tout l'air qu'elle arrive pas à faire <i>fiter</i> Laroche dans son roman Harlequin comme c'est là. C: Ça faisait à peu près trois mois que je travaillais à Bras-Coupé quand Eddy est revenu au village.
	48:52	*: Séquence de souvenirs narrée par Christine.	Plan d'ensemble d'une maison, deux hommes lancent un réfrigérateur à travers d'une fenêtre.	
	48:56		Plan poitrine de Christine, de profil (droit).	
	48:58		Plan d'ensemble d'une maison, la fenêtre brisée. Freddy attaque une femme. Lucas joue de la batterie en arrière-plan.	[Musique de batterie intra-diégétique très forte, bruits.]
	49:00		Plan poitrine de Lucas jouant de la batterie.	CHRISTINE (voix off): Mais ça m'a pas pris trois mois à comprendre que si je voulais aider ces gens-là, je pouvais pas me limiter à faire des piqûres pis des pansements. Je sentais qu'il fallait que j'aille plus loin, mais je savais pas comment.
	49:01		Même que #353, en plan tête.	
	49:03		Même que #354, mais de plus près.	[Cris de Christine sur le bruits de la batterie, entremêlés des cris de la femme battue et de Freddy.]
	49:05		Même que #353. Pan à droite suivant Christine qui se dirige dans la maison.	
	49:07	Non-respect de l'axe.	Pan à gauche sur Christine qui saute sur Freddy pour défendre la femme. Il la pousse contre le mur.	
	49:18		Plan genoux de Lucas qui arrête de jouer et enlève ses lunettes pour mieux voir quelque chose.	[Le bruit de la batterie arrête.]
	49:21		Plan épaules de Freddy, pan à droite sur Laroche qui entre dans la pièce, tend un bâton de baseball à Freddy.	LAROCHE: [Qui tend un bâton à Freddy] Envoie, fais-le, frappe-moi. Tu pourras au moins te vanter d'avoir battu un homme pour une fois.

Légende

Image de la caméra intradiégétique

Souvenir ou rêve

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

Point de vue d'un personnage

Lettre rouge : voix off

** : Problème de point de vue

	49:28		Plan poitrine de Freddy, Laroche de dos en avant-plan.	
	49:32		Même que #361. Freddy prend le bâton, Laroche se retourne et lui présente son dos.	
	49:37		Même que #362. Freddy laisse tomber le bâton et quitte le cadre.	CHRISTINE (voix off): Dans le temps de le dire, Eddy s'est ramassé avec plein de monde autour de lui. Ça a pas été long qu'ils se sont organisés.
	49:43		Plan poitrine de Christine, assise contre le mur, souriante.	
	49:45		Plan poitrine de Laroche qui sourit à Christine, marche vers la gauche du cadre...	
	49:48	*: Ellipse.	Plan d'ensemble dans la forêt, la nuit. Laroche, Christine et un groupe de gens s'approche. Pan à gauche sur Laroche qui perce un billot.	CHRISTINE (voix off): Je sais pas de qui est venu l'idée de planter des clous dans les billots pour saboter les lames de scie de la Kalmac mais ça venait pas de lui. En fait au début, tout ce qu'il a fait c'est de leur redonner confiance en eux-mêmes. Il les a aidés à croire encore dans l'avenir. À partir de là c'est devenu bien évident que l'avenir pour eux-autres c'était encore la forêt.
	49:58		Gros plan sur la pointe du vilebrequin perçant un billot.	
	50:00		Plan d'ensemble des gens qui enfonce des clous dans d'autres billots. Pan à gauche sur un plan épaules de Laroche.	
	50:06		Plan épaules de Christine qui cloue un billot.	[Bruits de tapement de clous.]
	50:07		Gros plan sur les clous dans le billot.	
	50:08		Plan ceinture de Freddy qui cloue un billot.	
	50:09		Même que #369. Laroche met la main dans la poche de sa veste...	
	50:14	*: Ellipse.	... Gros plan de la poche de Laroche, il en sort deux morceaux d'une pointe de lance. Pan vers le haut sur le visage de Laroche, qui regarde derrière lui, Côté quitte la pièce.	CHRISTINE (voix off): Au départ, je pense pas qu'Eddy voulait faire de la politique. Il voulait juste forcer le conseil de bande à poser des gestes pour ramener le monde ensemble, pour que les gens se redonnent une fierté.
	50:28		Plan d'ensemble du conseil de bande, Volant au milieu.	
	50:31		Plan épaules de Laroche. Traveling arrière suivant Laroche qui marche vers Volant.	LAROCHE: [A Volant] Ensemble, ces deux morceaux-là ont pas de valeur. Ça fait pas une pointe de lance ça, sais-tu ce que c'est? C'est encore l'image de la défaite. Mais si chacun de nous on conserve un morceau, ça leur apporte une autre valeur. Mais pour ça, il faut qu'on comprenne toi pis moi qu'on a besoin l'un de l'autre. Là, tu la prends ou tu la laisses Conrad, c'est à toi de décider si tu veux que ça redevienne une pointe de lance.
	50:36		Plan ceinture de Volant. Traveling avant vers un plan épaules de Volant.	
	50:42		Plongée sur les mains de Laroche, il met les morceaux de la pointe de lance ensemble.	
	50:44		Plan épaules de Laroche.	CHRISTINE (voix off): La décision de bloquer la 117 s'est prise collectivement, dans l'heure qui a suivi. Moi je suis pas allé à la barricade, pas une fois, je savais que c'était pas ma place.
	50:52		Même que #376.	
	50:57		Même que #379.	

Légende

■ Image de la caméra intradiégétique

■ Souvenir ou rêve

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

■ Point de vue d'un personnage

■ Lettre rouge : voix off

** : Problème de point de vue

	51:00		Même que #380. Pan en bas, Laroche dépose un des morceaux sur la table devant Volant.	
	51:07		Plan épaules de Laroche, de profil (gauche). Pan à gauche sur Laroche qui s'assoie. Travelling latéral vers Christine qui est assise derrière Laroche.	
	51:17	*: Ellipse.	Plan épaules de Laroche, une blessure au-dessus de son œil gauche.	
	51:22		Plan ceinture de Christine qui regarde Laroche partir. Elle s'avance en plan poitrine.	
	51:29		Plan ceinture de Laroche, Christine en plan poitrine de dos en avant-plan. En arrière-plan, plusieurs personnes préparent des canots.	
	51:43		Plan épaules de Christine.	
	51:48		Plan épaules de Laroche.	LAROCHE: [À Christine] On peut plus vivre ici, je peux rien te dire de plus pour le moment.
	51:53		Même que #387.	CHRISTINE: [Pause] Attends-moi, je pars avec vous.
	53:57		Même que #386.	L: J'aimerais ça, mais c'est peut-être trop tôt. Peut-être que tu peux plus nous aider en restant ici. Ah, je le sais pas... je sais plus rien...
	52:01		Même que #389.	C: Tu me feras signe.
	52:04		Même que #388.	[Musique extra-diégétique.]
	52:06		Même que #391.	
	52:12		Plan d'ensemble de la rive, cinq canots quittent vers la rivière.	
	52:19		Plan épaules de Christine.	
	52:24		Plan d'ensemble de la rivière. Plusieurs canots s'éloignent. Pan vers le bas.	
	52:36	*: Fondu enchaîné, retour au point de vue de Fontaine.	Pan à droite dans la noirceur vers un plan épaules de Christine, de profil (droit). Pan à gauche vers le ciel noir.	CHRISTINE: [A Fontaine] Il m'a fait signe. On est resté en contact par l'intermédiaire du bateau. On s'est écrit trois fois. La troisième fois il m'a envoyé la déclaration d'indépendance puis il m'a demandé de la publier. Je l'ai fait. FONTAINE: Puis maintenant, ça va trop loin, c'est ça? C: Depuis que je connais Eddy je me suis habitué de me laisser vivre d'une chose à l'autre, de me laisser dériver. E: Mais là t'es quand même inquiète, parce que lui a plus l'air de vouloir dériver, il s'en va à quelque part. C: [À elle-même] Il est rendu à quelque part...
	53:28	*: Fondu en noir dans le ciel (el-	Pan à gauche vers la lune, puis lentement vers Christine, La-	[Musique de tam-tam intra-diégétique.] [Musique continue, des chants autochtones l'accompagnent.]

Légende

■ Image de la caméra intradiégétique
■ Souvenir ou rêve

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

■ Point de vue d'un personnage

Lettre rouge : voix off

** : Problème de point de vue

		lipse).	brecque et St-Hilaire qui écoutent les chants provenant de la forêt. Pan suivant Bleu qui tient une carabine, il monte sur la passerelle. L'image devient blanche.	
	54:02	*: Fondu en blanc (ellipse).	Plan d'ensemble de la rivière embrumée, le matin. Pan vers le bas sur St-Hilaire et Christine. Bleu actionne un levier.	
	54:14	* & **: Fontaine était près de la cabine de pilotage au plan précédent, il y a donc ellipse.	Plan poitrine de Paquette, de profil (droit).	
	54:18		Plan poitrine de Christine, Volant derrière elle.	
	54:20		Gros plan d'une chaîne.	
	54:24		Plan poitrine de St-Hilaire et de Côté. Un cri attire leur attention.	
	54:26		Plan d'ensemble de la forêt.	HOMME DANS LA FORÊT: C'est pas toi qu'on veut voir Côté, c'est ton boss! Vous avez rien à faire ici!
	54:29		Plan poitrine de Côté. Labrecque à sa droite.	VOLANT: [En algonquin.]
	54:32		Plan d'ensemble de la forêt. Pan à gauche vers Christine et Volant qui répondent à la voix.	CHRISTINE: Eddy? C'est moi! C'est Christine! [Elle continue en algonquin.]
	54:42		Plan d'ensemble de la forêt.	HOMME: Pour la dernière fois virez de bord!
	54:44		Même que #406.	CÔTÉ: [#412] Bon, ben là je pense que c'est assez clair! M. Paquette...
	54:48		Plan poitrine de St-Hilaire et Bleu, de profil (droit).	V: [En algonquin.]
	54:50		Même que #408.	[Des coups de feu sont tirés.]
	54:54		Plan d'ensemble de la forêt.	HOMME: C'est-tu clair?
	54:56		Plan poitrine de Côté, Bleu devant lui. Côté fait un signe à Paquette.	BLEU: [#416] M'en va vous apprendre à vivre moi, ma gang de christ de sauvages! [Il va chercher sa carabine et fait feu vers la forêt.]
	55:02		Contre-plongée sur Paquette qui va dans sa cabine. Labrecque prend sa caméra.	FONTAINE: Bleu sacrament niaise pas!
	55:08		Même que #410. Des coups de feu sont tirés. Christine et Volant se jettent par terre.	CHRISTINE: [Elle crie] Christ d'épais!
	55:12		Plan d'ensemble de la rivière, les coups de feu font éclabousser l'eau.	[Nombreux coups de feu, des cris, des éclats. Lorsque Paquette est touché (#434), Volant crie quelque chose en algonquin. Les coups de feu cessent. Silence.]
	55:14		Un coup de feu frappe la grenouille. Pan à droite sur Bleu qui monte dans la cabine de pilotage.	HOMME: Jetez vos armes! Tout le monde debout les mains derrière la tête!

Légende

■ Image de la caméra intradiégétique
■ Souvenir ou rêve

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

■ Point de vue d'un personnage
Lettre rouge : voix off

** : Problème de point de vue

	55:28		Plan pieds de St-Hilaire accroupit par terre, tenant son revolver.
	55:30		Contre-plongée sur un plan genoux de Bleu qui pointe sa carabine vers la forêt et tire.
	55:32	** : Jump-cut, cadre trop serré.	Plan poitrine de Bleu qui fait feu.
	55:33		Plan poitrine de Christine, Volant derrière elle.
	55:35		Plan général de la rive, un homme caché derrière un buisson tire un coup de feu.
	55:37		Même que #420.
	55:37		Plan poitrine de Labrecque caché, un coup de feu atteint presque la caméra.
	55:38		Même que #417, St-Hilaire bouge. Pan rapide...
	55:40		... Contre-plongée sur un hublot qui éclate.
	55:40		Plan épaules de St-Hilaire.
	55:41		Plan ceinture de Christine couchée par terre.
	55:42		Contre-plongée sur une fenêtre qui éclate.
	55:43		Plan américain d'un homme visant l'objectif.
	55:44		Plan poitrine de Labrecque.
	55:45		Contre-plongée sur une fenêtre qui éclate.
	55:46		Plan poitrine de Côté recroquevillé dans un coin.
	55:46		Plan d'ensemble de la rive. Pan à gauche vers Christine et Volant.
	55:52		Contre-plongée vers Paquette, du sang à la bouche. Bleu le retient.
	55:55		Plan poitrine de Christine qui est retenu par Volant.
	55:56		Plan pieds de St-Hilaire rampant par terre.
	55:58		Même que #435. Volant crie en algonquin.

Légende

■ Image de la caméra intradiégétique

■ Souvenir ou rêve

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

■ Point de vue d'un personnage

■ Lettre rouge : voix off

** : Problème de point de vue

	56:06		Plan d'ensemble de la rive. Pan à droite sur des hommes qui tiennent en joue le bateau.	
	56:16		Plan pieds de St-Hilaire, Volant et Christine, accroupis dans le bateau.	
	56:20	** : Cadre trop serré.	Plan pieds d'un homme caché derrière un arbre, carabine à la main.	
	56:22		Plan genoux de Fontaine. Christine et Volant se dirigent vers la cabine de pilotage.	
	56:26		Contre-plongée vers Christine et Volant qui entrent dans la cabine de pilotage pour aider Paquette.	
	56:35		Plan poitrine de St-Hilaire, de profil (gauche), Fontaine en arrière-plan. St-Hilaire jette son arme dans l'eau.	
	56:40	** : Cadre trop serré.	Plan d'un homme caché derrière un buisson.	
	56:42		Même que #442. Volant sort avec une carabine. Il brise la crosse et la montre vers la forêt.	
	56:51		Plan général de la rivière, un canot avec trois personnes se dirige vers le bateau.	
	56:58		Plan ceinture de Fontaine, de profil (gauche).	
	57:06		Même que #446.	
	57:11		Plan poitrine de Labrecque qui filme vers la rivière, de dos.	
	57:14		Plongée sur le canot qui accoste le bateau (pan).	
	57:24		Plan épaules de St-Hilaire et Côté.	
	57:26		Plan poitrine de Labrecque qui pointe (pan) sa caméra vers Freddy qui embarque sur le bateau.	
	57:34		Plan poitrine d'un des hommes qui pousse la caméra en criant. Fontaine apparaît en plan épaules par la droite du cadre. Pan à gauche vers Freddy. Pan en haut vers une contre-plongée de Christine. Pan en bas vers Freddy qui fait signe à l'un de ses hommes de monter dans la cabine de pilotage.	[Lorsqu'un des hommes pousse la caméra.] FONTAINE: Ho ça suffit hein! À part de ça, si on est ici c'est parce que vous nous avez demandé de venir! Alors est-ce qu'on pourrait au moins avoir du respect pour ce qui se passe! FREDDY: Minute! CHRISTINE: Freddy c'est correct. Où est-ce qu'il est Eddy?
	57:59		Plan ceinture de Labrecque. Pan à Freddy qui s'adresse directement à Fontaine.	E: Toi aussi minute! [S'adressant à Fontaine (#454)] Vous êtes les seuls à qui on a demandé de venir ici!
	58:03		Plan poitrine de Freddy et Fontaine. Pan à un plan poitrine de St-Hilaire et Côté. Pan à gauche vers Freddy.	ST-HILAIRE: [#455] Eille! Nous autres là, on a été envoyés par ceux que vous vouliez rencontrer! On veut

Légende

■ Image de la caméra intradiégétique

■ Souvenir ou rêve

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

■ Point de vue d'un personnage

Lettre rouge : voix off

** : Problème de point de vue

	58:17		Plan poitrine de Freddy qui regarde en haut sur la passerelle.	juste voir Laroche...
	58:20		Contre-plongée en plan américain de Volant et Christine.	E: [Qui l'interrompt] Moi j'ai été envoyé ici par Laroche! Là je veux avoir tout le monde au mur!
	58:23		Même que #456.	S: Oh attention! Ça pourrait vous coûter cher ça...
	58:24		Même que #457. L'homme escorte Bleu et Volant vers l'échelle. Pan en bas vers Fontaine face au mur. Pan à gauche vers Freddy. Freddy pousse la caméra.	E: J'ai dit au mur!
	58:34	*: Ellipse.	Contre-plongée sur un des hommes, tenant une carabine. Freddy pilote le bateau. Pan en bas vers Christine et Côté. Pan à droite vers St-Hilaire et Bleu.	VOLANT: [à Freddy en algonquin.]
	58:52		Plan d'ensemble de la rivière.	E: Toi on t'a rien demandé ici Volant! [Les deux hommes escortent Bleu, Volant et Christine sur la passerelle] Là, vous êtes tous nos prisonniers. [En regardant l'objectif, s'adressant à Labrecque (#459)] Au mur!
	59:01		Plan ceinture de Labrecque, un homme armé derrière lui.	
	59:05		Plan poitrine de Volant, de profil (gauche).	
	59:08		Plan d'ensemble de la rivière. Un camp apparaît lentement, des canots cordés sur la rive.	
	59:15		Plan poitrine de Christine.	[Musique extra-diégétique.]
	59:18		Plan d'ensemble de la rive en travelling latéral. Des hommes armés attendent.	FONTAINE (voix off): Prisonniers. Il a fallu qu'on me dise ça pour que je me rende compte qu'on était tous prisonniers de Laroche bien avant d'arriver ici. Prisonniers par nos jobs, nos illusions, pis nos préjugés. Dans le cas des autres ça remonte bien avant le départ, dans le mien ça c'est fait en cours de route. Mais le résultat est le même. Là on est en prison. Mais on peut pas se dire qu'on est pas complètement innocent.
	59:44		Plan épaules de Christine, de profil (gauche).	
	59:47		Contre-plongée sur Freddy dans la cabine de pilotage.	[Un chien jappe au loin, des gens parlent, travaillent.]
	59:52		Plan ceinture de Christine, de dos. Pan à droite vers un plan épaules de Côté.	
	59:58		Plan poitrine de Volant, de profil (droit).	
	1:00:01		Contre-plongée en plan pieds de Freddy qui sort de la cabine. Pan à gauche suivant Freddy.	
	1:00:09		Plan épaules de Bleu et St-Hilaire.	
	1:00:10		Plan d'ensemble de la rive, le Pickle accoste, deux hommes placent un pont entre le quai et le bateau.	
	1:00:16		Plan épaules de Labrecque, de profil (gauche).	
	1:00:18		Contre-plongée sur deux hommes qui tirent le corps de Paquette sur la passerelle.	

Légende

■ Image de la caméra intradiégétique

■ Souvenir ou rêve

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

■ Point de vue d'un personnage

■ Lettre rouge : voix off

** : Problème de point de vue

█	1:00:21		Plan ceinture de St-Hilaire, Bleu à ses côtés. Ils regardent vers les deux hommes.	
█	1:00:26		Même que #475, pan vers le bas sur les deux hommes. Bleu s'en prend à eux. Freddy retient Bleu. Pan à gauche vers Bleu qui suit les deux hommes.	<u>BLEU</u> : [Aux hommes qui transportent le corps de Paquette] Lâchez-le! Ma gang de tabarnak! <u>FREDDY</u> : [À Bleu] Reste tranquille! [Il le retient] C'est de ta faute s'il est mort! Là tu vas finir ce que t'as commencé pis tu vas aller creuser son trou! Envoie! Allez-y les autres aussi! Let's go!
█	1:00:41		Plan poitrine de Freddy. Travelling arrière.	
█	1:00:47	*: Ellipse.	Travelling avant sur la rive. Un jeune autochtone tient une carabine, un autre est accroupi à ses pieds. Pan à gauche vers Christine et Volant qui marchent devant. Pan à gauche sur des gens autour d'un feu, des carcasses d'animaux accrochées aux arbres.	
█	1:01:07		Plan genoux d'une vieille femme assise à une table, tissant une raquette. Christine s'approche d'elle, lui parle. Pan à gauche sur Volant, St-Hilaire et Côté, silencieux. Travelling avant + pan à gauche suivant Christine vers Freddy. Travelling latéral vers Freddy en plan poitrine.	[Christine parle à un vieil homme en algonquin, il l'ignore. Elle marche vers Freddy.] <u>CHRISTINE</u> : Okay, là ça va faire. Tu vas me dire ce qui se passe ici, pis tu vas me dire où est-ce qu'il est Eddy. [Freddy l'ignore. Elle crie] Où est-ce qu'il est Eddy? <u>FREDDY</u> : [Il lui fait signe] Par là.
█	1:02:25		Plan poitrine de Christine, Travelling latéral autour de Freddy en suivant Christine.	
█	1:02:29	** : Fondu enchaîné (ellipse).	Travelling avant sur un plan poitrine de Christine, de dos. Christine se retourne et regarde nerveusement Fontaine.	
█	1:02:40	** : Fondu enchaîné.	Travelling arrière sur un plan ceinture de Côté, Labrecque et Volant qui marchent dans la forêt.	
█	1:02:43	** : Fondu enchaîné.	Travelling latéral sur des ossements accrochés dans un arbre. Pan à droite vers Christine.	[Musique extra-diégétique.]
█	1:02:49	** : Fondu enchaîné.	Légère plongée sur une poignée de porte en bois, Christine ouvre la porte (pan en haut). Travelling avant.	
█	1:02:58	** : Fondu enchaîné.	Pan à gauche couvrant la pièce déserte.	
█	1:03:04	** : Fondu enchaîné.	Plan genoux de Lucas poussant un rideau de plastique. Laroche est assis sur un lit de camp, il se lève (pan) lentement avec l'aide de l'homme. Il semble malade. Il marche vers Fontaine, lui jette un coup d'œil intense. Il marche d'un pas boiteux vers le poêle, en plan poitrine, s'adresse à Côté (pan à droite vers Côté).	<u>LAROCHE</u> : [À Christine] Salut. <u>CHRISTINE</u> : Qu'est-ce... Eddy? <u>L</u> : Excuse... [S'adressant à Côté]: Je trouve ça assez spécial que tu sois ici. Je suis même assez déçu. Prends pas ça personnellement, mais étant donné ce qu'on a décidé de faire, j'aurais aimé voir, je sais pas moi, le ministre des Affaires extérieures... ou même de la défense. [Il s'emporte] Nous autres on veut qu'on nous reconnaisse ou bien qu'on nous détruise! C'est toi qu'ils nous envoient! [Il s'adresse à Fontaine avec un sourire dégoûté (#490)] Tu l'auras pas, ton show. Ça va être plate ici.
█	1:04:50		Plan poitrine de Laroche.	
█	1:04:56		Plan épaules de St-Hilaire.	<u>VOLANT</u> : [En algonquin à Laroche (#490)]

Légende

█ Image de la caméra intradiégétique
■ Souvenir ou rêve

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

█ Point de vue d'un personnage
Lettre rouge : voix off

** : Problème de point de vue

	1:04:58		Même que #488. Il regarde intensément Fontaine.	<u>L</u> : [#491] Oui, je suis malade. Il y a personne sur la terre qui l'est pas. Moi j'ai choisi de l'être, c'est un choix que j'ai fait ça. Tout le monde ici a choisi d'être malade. On a décidé qu'on allait mourir, avant de devoir vivre dans un univers de blancs. [Il toussé, ramasse le couteau sur la table (#500).] Mais le courant de la différence, entre ton village et le nôtre... [Il coupe son pouce.]
	1:05:27		Plan poitrine de Volant, il s'assoit à la table.	
	1:05:32		Plan épaules de Lucas.	
	1:05:35		Plan poitrine de Laroche, de dos, qui s'assoit difficilement à la table (pan).	<u>C</u> : Eddy arrête! Eddy, fait pas ça...
	1:05:43		Plan épaules de Christine.	<u>L</u> : On peut pas vivre sans penser à la mort, sans jouer avec elle, sans la provoquer aussi. C'est ça la force des peuples qui se tiennent debout.
	1:05:45		Plan poitrine de Volant.	[Volant enlève le couteau des mains de Laroche (#507).]
	1:05:48		Plan épaules de Laroche.	<u>L</u> : [À Volant] T'es rendu trop blanc pour comprendre ce qu'on vit ici. T'es trop loin de nous autres. Ils ont décidé de nous sauver, comme s'il le fallait, malgré nous, sans essayer de comprendre ce qu'on est vraiment. Mais maintenant vous pouvez plus rien faire pour nous, ni en bien, c'est certain, ni en mal... Chaque minute qui passe vient m'éloigner encore plus de vous, de votre emprise, de vos illusions. Et chaque goutte de mon sang me rapproche un peu de moi-même. [Laroche se lève et parle à Lucas (#515)] Laisse-les faire tout ce qu'ils veulent, sauf s'en aller. [S'adressant à Christine] Toutes les guerres sont basées sur la tromperie.
	1:06:04		Même que #495.	
	1:06:08		Même que #496.	
	1:06:19		Même que #497.	
	1:06:22		Plongée sur un couteau sur la table, Laroche le prend (pan), le regarde. Accent sur le couteau, pan vers son visage lorsqu'il parle.	
	1:06:44		Légère plongée sur la main droite de Laroche, il place la lame du couteau sur son pouce.	
	1:06:46		Plan poitrine de Christine qui tente d'arrêter Laroche, mais un homme la retient.	
	1:06:49		Même que #501. Le pouce de Laroche saigne.	
	1:06:53	** : Cadre trop serré.	Plan tête de Christine, de profil (droit).	
	1:06:56		Même que #503.	
	1:07:02		Plan épaules de Laroche.	
	1:07:14	** : Cadre trop large.	Plan ceinture de Volant, pan rapide à droite suivant Volant qui s'empare du couteau de Laroche.	
	1:07:20		Même que #506.	
	1:07:23		Plan poitrine de Volant, de profil (droit).	
	1:07:25		Même que #508.	

Légende

■ Image de la caméra intradiégétique

■ Souvenir ou rêve

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

■ Point de vue d'un personnage

■ Lettre rouge : voix off

** : Problème de point de vue

█	1:07:37		Légère plongée sur la main droite de Laroche sur la table. Il fait un cercle lentement avec le sang de son pouce.	
█	1:07:49		Même que #510. Laroche regarde vers la table.	
█	1:08:21		Même que #511.	
█	1:08:25		Même que #512. Laroche se lève.	
█	1:08:28		Plan poitrine de Christine et de l'homme. Pan à droite vers Laroche qui parle à Lucas. Pan à gauche sur Laroche qui se dirige vers son lit. Il s'arrête pour parler à Christine, puis va s'asseoir sur le lit. Pan à gauche sur Christine qui sort de la pièce.	
█	1:09:15	*: Ellipse.	Plan d'ensemble du camp vu du bateau.	[Musique extra-diégétique.] <u>FONTAINE (voix off)</u> : Laroche, Jones, Koresh. Même combat, même cul-de-sac. Rendre la mort plus importante que la vie. Entrer dans l'intimité des gens, s'installer dans leur cœur, pis <i>fucker</i> leur existence sans aucun remords.
█	1:09:20	** : Fondu enchaîné.	Plan d'ensemble du camp, des hommes préparent des filets de pêche.	
█	1:09:25		Plongée sur un plan pieds de Fontaine de dos. Sur la passerelle du bateau. Il avance la main vers la grenouille...	
█	1:09:34		Plan sur la grenouille que Fontaine fait bouger de sa main. Il lui manque un œil.	
█	1:09:41		Même que #518. Fontaine se retourne et regarde la caméra.	
█	1:09:47		Contre-plongée d'un plan américain de Labrecque pointant sa caméra sur Fontaine. Labrecque se tourne vers la cabine de pilotage pour filmer les fenêtres brisées.	
█	1:09:58		Travelling latéral sur les fenêtres brisées, Christine est dans la cabine de pilotage. Pan en bas sur le sol taché de sang, un seau d'eau rougeâtre. Pan latéral vers Christine en plan ceinture qui tient une bouteille d'alcool presque vide. Elle boit à même le goulot. Elle fixe l'objectif de la caméra, s'approche et casse la bouteille sur l'objectif.	
█	1:10:35	*: Ellipse (la nuit).	Plan d'ensemble du camp, la nuit. Pan à droite sur un homme transportant un tam-tam, le regard de Fontaine s'arrête sur Volant qui parle avec un homme autour d'un feu.	<u>FONTAINE (voix off)</u> : Laroche, okay, c'est un illuminé, il est traversé pis pas à peu près. Eux-autres, ils sont loin d'avoir l'air d'être sur la même fréquence que lui. Christ! Ce gars-là a encore des affaires à m'expliquer pis il va falloir qu'il me les explique.
█	1:10:55		Plan général de la forêt. Des gens préparent de l'eau chaude. Pan à droite vers un feu. Travelling avant...	

Légende

█ Image de la caméra intradiégétique

█ Souvenir ou rêve

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

█ Point de vue d'un personnage

█ Lettre rouge : voix off

** : Problème de point de vue

█	1:11:10	** : Fondu enchaîné.	... Travelling avant continu vers l'homme assis près du feu (Lucas, le gardien de la cabine à Laroche). Pan à gauche vers la cabine à Laroche.	
█	1:11:16		Légère plongée sur Lucas, de profil (droit). Lucas regarde Fontaine. Pan vers le feu, puis de retour vers le garde.	<p><u>LUCAS</u>: Qu'est-ce tu veux?</p> <p><u>FONTAINE</u>: Je veux lui parler.</p> <p><u>L</u>: Parler de quoi?</p> <p><u>E</u>: Je veux juste essayer de comprendre.</p> <p><u>L</u>: Tu penses que tu vas être capable de comprendre ce qui nous arrive? Ici on est pas juste à 300 kilomètres de la réserve, on est à 300 ans. 150 ans dans le passé, 150 ans dans le futur. C'est la première chose qu'Eddy m'a dit quand on est arrivé ici. Moi ça m'a pris un an avant de comprendre ça. Un an c'est long. Vous avez pas ce temps-là à perdre vous autres.</p>
█	1:12:16	*: Ellipse.	Travelling avant dans la forêt, une lampe de poche éclaire le chemin.	<p>[Musique intra-diégétique, chants et tam-tam.]</p> <p><u>FONTAINE (voix off)</u>: Ça serait vraiment trop simple de tout régler en disant que Laroche est rien qu'un illuminé. Ça équivaldrait à dire qu'ils le sont toutes la gang. Qu'eux autres aussi sont morts pour rien, qu'ils sont juste des victimes. Ces gens-là font pas partie d'une secte, ils font partie d'un peuple. Pis même si pour moi ça a l'air d'un cauchemar, je suis bien obligé d'admettre que s'ils sont là, c'est parce qu'ils ont décidé d'aller au bout d'un rêve ensemble.</p>
█	1:12:20		Travelling latéral sur les arbres, des constructions primitives inachevées, un lapin en peluche. Fontaine tourne en rond. Pan à gauche vers un feu de camp au loin. Travelling avant, des hommes jouent du tam-tam. Pan à gauche vers Laroche en plan ceinture, dans l'ombre, qui regarde Fontaine. Il s'en va.	
█	1:13:23	*: Ellipse (le jour).	Plan d'ensemble du camp. Deux hommes transportent un cerf mort. Travelling avant.	
█	1:13:44	*: Ellipse.	Plan pieds d'un enfant qui pousse la carcasse d'un ours accrochée à un arbre.	
█	1:13:48	*: Ellipse.	Plan pieds d'une femme qui prend une poêle remplie d'œufs cuits. Pan à droite vers Volant entouré d'une femme et de deux enfants autour d'un feu.	
█	1:13:54	*: Ellipse.	Contre-plongée en plan ceinture de Fontaine qui regarde l'objectif de la caméra. Il fait signe à Labrecque de filmer à droite. Travelling vers le haut (il se lève), pan à droite sur Laroche et Lucas qui marchent vers le feu. Zoom out dévoile Volant.	
█	1:14:17		Plongée sur un plan épaules de Volant qui se tourne vers Laroche.	<p><u>LAROCHE</u>: [S'adressant à Volant] Puis Conrad, t'es-tu trouvé bien du monde pour te suivre sur le chemin de la raison? Écoute! [Bruits d'un hélicoptère qui s'approche.] La folie Conrad. La folie.</p>
█	1:14:21		Plan épaules de Laroche, de profil (droit).	
█	1:14:25		Même que #633.	

Légende

█ Image de la caméra intradiégétique

█ Souvenir ou rêve

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

█ Point de vue d'un personnage

Lettre rouge : voix off

** : Problème de point de vue

	1:14:27		Même que #634. Il entend un bruit au loin.	[Bruits assourdissant de l'hélicoptère. Des gens crient, des enfants pleurent. Des coups de feu sont tirés. Lorsque l'hélicoptère disparaît au loin, le silence de la forêt revient.]
	1:14:30		Même que #635.	
	1:14:32		Même que #636. Laroche s'en va.	
	1:14:51	** : Cadre trop large.	Plan ceinture de Volant qui regarde vers le ciel, il se lève (pan).	
	1:14:55		Contre-plongée vers le ciel, un hélicoptère passe au-dessus du camp (pan).	
	1:14:59		Plan ceinture d'un petit garçon qui cris, une petite fille se bouche les oreilles.	
	1:15:00		Même que #640.	
█	1:15:03		Plan genoux de Volant et Fontaine qui regardent vers l'hélicoptère. Deux femmes prennent les enfants et courent vers la droite.	
	1:15:08		Même que #642.	
	1:15:10		Plan ceinture de Freddy qui donne des ordres, Fontaine en avant-plan qui regarde vers...	
█	1:15:11	** : Plan présenté comme continu, mais suivant un autre plan vidéo (donc ellipse).	... Plan d'ensemble du camp. Au loin, deux hommes montent dans une échelle.	
	1:15:14		Plan genoux de Freddy, des hommes courent avec des armes qu'ils pointent vers le ciel.	
	1:15:16		Plan ceinture d'un homme visant le ciel avec une carabine.	
	1:15:17		Même que #646. Les deux hommes poussent un arbre, révélant un canon.	
█	1:15:22	** : Plan présenté comme continu, mais suivant un autre plan vidéo (donc ellipse).	Plan pieds d'une femme qui coure avec des enfants vers la gauche. Fontaine s'approche en courant.	
	1:15:23		Contre-plongée sur les deux hommes qui tirent avec le canon.	
	1:15:27		Plan ceinture d'un homme qui tirent vers le ciel.	
	1:15:28	** : Cadre trop serré.	Contre-plongée vers l'hélicoptère.	
	1:15:30		Même que #651.	
	1:15:33		Contre-plongée sur l'hélicoptère qui s'éloigne.	

Légende

█ Image de la caméra intradiégétique
 █ Souvenir ou rêve

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

█ Point de vue d'un personnage
 Lettre rouge : voix off

** : Problème de point de vue

	1:15:38		Plan général du camp. Les hommes se calment.	
	1:15:43		Plan ceinture de Fontaine qui jette un coup d'œil à...	
	1:15:46	*: Ellipse.	... Plan poitrine de Volant qui se dirige vers le bateau (pan), Fontaine le suit.	
	1:15:56	*: Ellipse.	Plongée sur le téléphone sur la table. Volant prend le combiné.	
	1:15:59		Contre-plongée sur Christine, assise sur la passerelle du bateau. Pan en le bas vers St-Hilaire et Côté.	<u>VOLANT</u> : [Au téléphone] Allô? Passez-moi le major? [À St-Hilaire et Côté] Là il y en a un de vous deux qui va leur dire de se calmer les nerfs!
	1:16:03		Plan poitrine de Volant, de profil (gauche).	<u>ST-HILAIRE</u> : Ben là tu nous le [téléphone] donnes ou tu le gardes, mais tu nous diras pas quoi faire.
	1:16:08		Même que #660. Pan à droite vers Volant qui raccroche le combiné.	<u>S</u> : [Lorsque Volant lance le téléphone dans la rivière (#664)] Volant baptême!
	1:16:17		Même que #660.	
	1:16:19		Plongée sur le téléphone. Pan en haut vers Volant qui le prend dans ses mains. Pan à droite suivant le téléphone que Volant lance dans la rivière.	
	1:16:28	*: Ellipse.	Plan d'un téléviseur montrant des images de la navette Columbia.	<u>COMMENTATEUR À LA TÉLÉ</u> : [...]
	1:16:34		Plan poitrine de Labrecque, de profil (gauche), qui regarde la télé. Pan à droite vers Christine. Pan latéral vers Côté qui marche la cabine de long en large.	
	1:16:51		Plan épaules de Labrecque qui s'est retourné pour regarder Côté.	
	1:16:56		Plan poitrine de Côté qui s'assoit.	<u>CÔTÉ</u> : [À lui-même] Je comprends pas. Je comprends plus rien moi!
	1:16:59		Plan poitrine de Christine. Pan rapide à droite...	[St-Hilaire et Bleu entrent dans la cabine. (#670)]
	1:17:01		... Plan poitrine de Bleu et St-Hilaire qui entrent dans la cabine. St-Hilaire salut Côté d'un hochement de tête.	<u>ST-HILAIRE</u> : Je sais pas si Volant va venir à bout de faire quelque chose avec eux autres...
	1:17:05		Même que #668. Côté répond d'un hochement de tête.	
	1:17:09		Plan poitrine de St-Hilaire qui regarde par le hublot.	

Légende

■ Image de la caméra intradiégétique

■ Souvenir ou rêve

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

■ Point de vue d'un personnage

Lettre rouge : voix off

** : Problème de point de vue

█	1:17:11	** : Point de vue de St-Hilaire? S'il s'agit du point de vue de Fontaine, il y a eut une ellipse (lui laissant le temps de s'approcher du hublot, comme Christine au plan suivant (#674)).	Plan général de la forêt. Volant discute avec Lucas près de la cabine de Laroche.	[Musique extra-diégétique.]
█	1:17:19		Plan tête de Christine qui regarde par le hublot.	
	1:17:22	** : Cadre trop serré.	Même que #673, mais de plus près. Lucas s'en va. Volant marche vers le bateau.	
█	1:17:47	* : Ellipse.	Plan ceinture de St-Hilaire, Bleu derrière lui. Pan à gauche vers Côté, Labrecque, Christine, et Volant qui regarde par le hublot.	
█	1:18:19		Plan poitrine de Christine.	VOLANT: C'est comme un cercle vicieux ça cette affaire-là. Les gens ont suivi Laroche parce qu'ils croyaient en lui, pis lui ben, pour pas les décevoir, il va aller jusqu'au bout. Pis au bout de ça il y a rien qu'une affaire, il y a rien que la mort. Comme [Lucas] ici là, il a peur. Il voit rien que la mort ici. Eddy traîne une pneumonie depuis l'hiver dernier, l'armée s'en vient, il voit juste une solution: Il veut qu'on le kidnappe.
█	1:18:24	** : Cadre trop serré.	Plan épaules de Volant, de profil (droit).	
█	1:18:27		Plan poitrine de Côté, de profil (gauche), il regarde à droite.	
█	1:18:33		Plan ceinture de St-Hilaire, Bleu derrière lui.	CHRISTINE: Qu'on le kidnappe!
█	1:18:37		Plan épaules de Labrecque qui regarde Fontaine dans les yeux. Pan en haut vers Christine qui hoche la tête.	V: C'est ça, ou c'est le massacre. ST-HILAIRE: Ouhen, c'est un gros contrat ça.
█	1:18:45		Légère plongée sur un bol sur la table, un doigt cogne nerveusement sur le bol.	V: [Lucas] est prêt à nous aider. S: [S'adressant à Bleu (#685)] Ça besoin de partir du premier coup!
█	1:18:47		Plan poitrine de Côté.	BLEU: Mets-en. Sacrament.
█	1:18:50	** : Cadre trop serré.	Contre-plongée sur Volant en plan épaules.	V: [S'adressant à Fontaine (#686)] Faque vous avez un heure pour décider ce que vous allez faire avec vos cartes de presse.
█	1:18:53	** : Cadre trop près comparé à #680.	Plan poitrine de St-Hilaire. Pan à droite vers Bleu.	
█	1:19:06	** : Cadre trop serré.	Même que #684. Volant s'adresse directement à Fontaine.	
█	1:19:14	* : Ellipse.	Plan poitrine de Labrecque, de dos. Il se tourne vers Fontaine pour lui parler. Pan à gauche vers le miroir. Il arrache son toupet, pan rapide à gauche vers Labrecque. Il lui donne le toupet.	LABRECQUE: [À Fontaine] Non non non, ça pas de sens ça! Écoute eille, christ! On est allé partout! Pis on s'est jamais mêlé de rien! Pourquoi là tout de suite? FONTAINE: Parce qu'ils sont prêts à se faire massacrer pour lui toute la gang! Pis parce que lui il va tomber dans le coma si on le sort pas d'ici! L: Sacre mais qu'est-ce que ça change? Qu'est-ce qu'il se passe dans ta tête? Où est-ce que t'es rendu là? Je m'en sacre! Toi pis moi il faut qu'on s'enligne là, comprends-tu? [Fontaine arrache son toupet.] F: Tiens [Il lui donne son toupet], je suis rendu là, je

Légende

█ Image de la caméra intradiégétique
█ Souvenir ou rêve

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

█ Point de vue d'un personnage
Lettre rouge : voix off

** : Problème de point de vue

				vais y aller! Si ça te tente pas de venir avec moi, ben trouve-toi quelqu'un à qui ça va faire cette moumoute-là!
█	1:20:12	*: Ellipse.	Plan du bateau. Pan à gauche + travelling avant suivant deux hommes dans la pénombre. Pan à gauche vers Laroche transporté dans un drap. Pan en haut vers Volant qui tient un coin du drap.	
█	1:20:35		Travelling latéral en contre-plongée sur un plan général d'un rassemblement autour d'un feu. Pan en bas vers Labrecque qui tient un coin du drap.	
█	1:20:46		Travelling latéral en contre-plongée sur les ombres couvrant le bateau des joueurs de tam-tam.	
█	1:20:50		Plan épaules de Laroche qui souffre.	
█	1:20:54		Plan épaules de Lucas qui tient un coin du drap. Pan à gauche vers Labrecque.	
█	1:21:00		Travelling latéral en contre-plongée sur la forêt.	
█	1:21:05		Plan épaules de Laroche.	
█	1:21:10	** : Cadre ne concorde pas avec les plans précédent (#688, #689, #692).	Plan ceinture de Labrecque et Lucas. Pan à gauche vers Volant. Pan en haut vers un homme, de dos. Pan rapide à droite...	[Musique intra-diégétique, des tam-tams et des chants.]
█	1:21:17		... Plan poitrine de Labrecque. Il court sur le bateau. Lucas et Volant transporte Laroche sur le bateau (travelling avant).	[Au #703, bruit du moteur du bateau retentit; au #704, bruit des coups de feu.]
█	1:21:34		Plongée sur une main qui détache la corde qui retient le bateau. Pan rapide à gauche...	
█	1:21:36		... Plan pieds d'un autre homme qui enlève la corde à la proue du bateau.	
█	1:21:40		Pan en haut vers la cabine de pilotage.	
█	1:21:43	** : Cadre trop serré ou ellipse du déplacement de Fontaine.	Plan ceinture de St-Hilaire à la proue du bateau.	
█	1:21:45		Contre-plongée sur le regroupement autour du feu, de loin.	
█	1:21:46		Plongée sur deux mains poussant le pont reliant le bateau et la rive.	
█	1:21:48		Contre-plongée sur la cheminé du bateau qui fume.	
█	1:21:52		Travelling à gauche sur la forêt, des gens s'approchent de la rive, tirent vers le bateau. L'image devient blanche.	

Légende

█ Image de la caméra intradiégétique
 █ Souvenir ou rêve

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

█ Point de vue d'un personnage
 Lettre rouge : voix off

** : Problème de point de vue

█	1:22:10	*: Fondu en blanc (ellipse).	Travelling arrière + plongée sur les bouillons du moteur du bateau dans l'eau. Pan en haut sur la rivière.	
█	1:22:23		Plan épaules de Côté, de profil (gauche).	[Musique extra-diégétique.]
█	1:22:28		Plan pieds de Volant qui s'approche sur la passerelle avec une théière. Il entre dans une cabine, regarde l'objectif de la caméra et referme la porte. Pan à droite + travelling avant vers Fontaine, la mine abattue.	FONTAINE: [À Labrecque] Coudonc s'ils te tuent, veux-tu qu'on t'enterre avec ta christ de caméra?
█	1:22:58		Plan poitrine de Labrecque, sa caméra pointé vers Fontaine. Christine sort de la cabine et se dirige vers Labrecque et Fontaine.	CHRISTINE: [À Fontaine et Labrecque] Bon ben là vous venez en-dedans tous les deux. LABRECOUE: Moi avec? C: Oui. Toi [elle regarde Fontaine], toi [signe de tête vers Labrecque], pis ton kodak.
█	1:23:31	*: Ellipse.	Plan poitrine de Laroche, couché sur un lit.	LAROCHE: Elle commence là la peur, quand la fin s'en vient, pis que la mort te regarde. J'aurais jamais pensé avoir peur comme ça de ce que les gens penseraient de moi quand je serais parti. J'aurais jamais pensé qu'un jour je ferais un <i>show</i> avec ma mort, pour qu'on dise la vérité en parlant de moi.
█	1:23:37		Plan poitrine de Christine qui pleure. Pan à gauche vers Lucas.	
█	1:24:00		Même que #709.	
█	1:24:06		Plan épaules de Labrecque qui replace son œil dans le viseur.	
█	1:24:11		Même que #711, mais en image vidéo. Lent zoom in.	LAROCHE: [Il fixe l'objectif de la caméra] J'ai vécu un fantasma qui a été plus fort que moi. J'ai rêvé de pouvoir changer notre histoire, de réussir à reprendre le cours du siècle, de briser les symboles que les conquérants avaient gravés dans nos cœurs, comme les têtes coupées sur les chandails de hockey et sur vos écrans de télé. Même nous autres on a fini à y croire. Il fallait qu'un jour, on invente le mot "environnement", et il fallait que votre système vous mette tous dans le trou. Pis il y a plus eu de coupage de tête. [Musique extra-diégétique] On est devenu un autre symbole à vos yeux.
█	1:24:30	** : Coupure sans motivation puisqu'il n'y a qu'une seule caméra et que le son ne subit aucun changement notoire.	Plan poitrine de Fontaine, de profile (gauche).	
█	1:24:40		Même que #713.	
█	1:25:12	** : La trame sonore est indépendante de l'image.	Travelling à gauche en contre-plongée vers la forêt.	LAROCHE: [Il continue en voix off] Maintenant pour une petite gang, on est tous des shamans, on devrait avoir les recettes pour sauver la planète. Encore une fois on rentre pas dans votre définition de la race humaine. Moi j'ai voulu que mon peuple s'évade de vos hallucinations. Mais je me suis embarqué là-dedans jusqu'à oublier qui j'étais. Pour tous les peuples, il y a un esprit qui vient manger nos âmes quand on oublie qui on est et ce qu'on doit aux autres. Pour vous c'est satan, pour nous c'est windigo. Être dans son ventre, c'est comme attendre d'arriver au bout d'une rivière, c'est penser arriver au prochain tournant, pis s'apercevoir qu'après le prochain tournant, il y en a un autre. En cours de route, c'est comprendre que dans le temps qui passe, il n'y a rien d'important. Ici, maintenant, c'est de la forêt, demain, ce sera des déserts, mais il y aura toujours rien. Être dans le ventre de windigo, c'est être sur une rivière qui finit pas.
█	1:25:28	** : Trame sonore indépendante + fondu enchaîné.	Travelling à gauche en plongée sur la rivière, il pleut.	
█	1:25:38	** : Trame sonore indépendante + fondu enchaîné.	Travelling à droite sur la rivière.	

Légende

█ Image de la caméra intradiégétique
█ Souvenir ou rêve

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

█ Point de vue d'un personnage

Lettre rouge : voix off

** : Problème de point de vue

1:26:34	** : Coupure sèche dans l'image et le son (ellipse).	Plongée en plan poitrine de Laroche qui ne bouge plus.	[Bruits du moteur du bateau.]
1:26:42		Plan poitrine de Lucas, Labrecque en avant-plan.	
1:26:45		Plan poitrine de Christine. Elle s'avance vers Laroche...	
1:26:51		Même que #719. La main droite de Christine ferme les yeux de Laroche.	
1:26:56	*: Ellipse.	Plan d'ensemble du bateau. Lucas descend du bateau avec une pelle et creuse sur la plage.	[Musique extra-diégétique.]
1:27:10	** : Plan présenté comme continu, mais suivant un autre plan vidéo (donc ellipse).	Plan pieds de St-Hilaire sur le bateau.	
1:27:13	** : Plan présenté comme continu, mais suivant un autre plan vidéo (donc ellipse).	Plan pieds de Christine qui marche sur le bateau.	
1:27:19	** : Plan présenté comme continu, mais suivant un autre plan vidéo (donc ellipse).	Plongée sur un plan général de la plage, Volant et Lucas creusent un trou. Fontaine marche sur la rive. Zoom in sur Fontaine.	
1:27:26	** : Plan présenté comme continu, mais suivant un autre plan vidéo (donc ellipse).	Plongée sur l'amas de sable.	
1:27:29	** : Plan présenté comme continu, mais suivant un autre plan vidéo (donc ellipse).	Plongée sur plan pieds de Côté, assis sur un tronc d'arbre.	
1:27:33	*: Ellipse.	Plongée sur le bateau. Volant, Fontaine et Lucas transportent le corps de Laroche vers la plage.	
1:27:40		Plongée sur le drap que tient Fontaine. Pan en haut vers Volant. Ils mettent le corps de Laroche dans le trou à peine creusé.	
1:27:55		Plan poitrine de St-Hilaire.	
1:27:58		Plan épaules de Christine.	
1:28:00		Contre-plongée sur un plan pieds de Labrecque qui filme l'enterrement de Laroche.	[Silence. On entend seulement le bruit des actions des personnages, puis une musique extra-diégétique faible.]
1:28:03		Plongée sur la fosse, des pelletées de terre sont jetées sur le corps de Laroche.	
1:28:07		Plan ceinture de Lucas qui enterre Laroche.	

Légende

■ Image de la caméra intradiégétique

■ Souvenir ou rêve

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

■ Point de vue d'un personnage

Lettre rouge : voix off

** : Problème de point de vue

█	1:28:10		Plan poitrine de St-Hilaire, Côté en arrière-plan. Il s'approche de de St-Hilaire et lui fait signe de regarder à droite. Pan à droite vers la rivière. Plusieurs canots se dirigent vers la plage.	
█	1:28:25		Plan genoux de Bleu sur la passerelle qui regarde à la gauche du cadre.	
█	1:28:28		Plan d'ensemble de la rivière. Les canots approchent.	
█	1:28:33		Même que #733, Labrecque replace la caméra vers la rivière. Pan rapide à droite...	
█	1:28:36		... Même que #738. Les canots accostent.	
█	1:28:43		Plan ceinture de St-Hilaire et Côté.	
█	1:28:47		Même que #740. Des hommes armés débarquent des canots.	[La musique extra-diégétique devient plus forte.]
█	1:28:53		Plongée sur les hommes armés qui se dirigent vers le corps de Laroche. Zoom out révélant toute la plage.	
█	1:29:07		Plan poitrine de Freddy.	
█	1:29:11		Plan genoux de Lucas qui continue à enterrer le corps de Laroche.	
█	1:29:13		Plan ceinture de Volant, de profil (droit), qui continue à enterrer le corps de Laroche.	
█	1:29:19		Plongée sur le corps de Laroche, presque entièrement enseveli.	
█	1:29:22		Plan poitrine de Christine. Elle entend un bruit.	
█	1:29:28		Même que #745, Lucas regarde vers le ciel.	
█	1:29:30		Contre-plongée vers le ciel.	
█	1:29:33	** : Cadre trop serré comparé au #739.	Contre-plongée en plan ceinture de Labrecque qui pointe sa caméra vers le ciel.	[Le bruit d'un hélicoptère qui approche.]
█	1:29:37		Plan de grand ensemble de la rivière. Zoom in sur trois hélicoptères se dirigeant vers la plage.	
█	1:29:45		Plan poitrine de Christine.	
█	1:29:47		Plongée sur les hommes armés qui se préparent.	[Le bruit des hélicoptères s'amplifie. Un homme cris en algonquin. Ils préparent leurs armes.]

Légende

█ Image de la caméra intradiégétique

█ Souvenir ou rêve

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

█ Point de vue d'un personnage

Lettre rouge : voix off

** : Problème de point de vue

█	1:29:52	** : Plan présenté comme continu, mais suivant un autre plan vidéo (donc ellipse).	Plan d'ensemble de la rivière, les hélicoptères approchent.	
█	1:29:57		Même que #753. Christine tourne sur elle-même.	
█	1:29:55		Contre-plongée vers le ciel.	
█	1:30:02		Plongée sur deux hommes en plan pieds qui tirent vers le ciel.	
█	1:30:04		Plan général d'un hélicoptère.	
█	1:30:07		Plan d'ensemble sur la plage, les hommes regardent vers le ciel.	
█	1:30:08		Contre-plongée extrême sur un hélicoptère.	
█	1:30:10		Plongée en plan américain sur un homme pointant son arme vers le ciel.	
█	1:30:12	** : Plan présenté comme continu, mais suivant un autre plan vidéo (donc ellipse).	Plan général d'un hélicoptère.	
█	1:30:13	** : Plan présenté comme continu, mais suivant un autre plan vidéo (donc ellipse).	Plongée sur deux hommes sur la plage.	
█	1:30:15		Contre-plongée sur un hélicoptère.	
█	1:30:18		Plongée en plan d'ensemble de la plage, Christine crie vers Côté et St-Hilaire.	[Le bruit des hélicoptères étouffe les paroles de Christine (#766 et #768) et Fontaine (#771). Lorsque les hélicoptères s'envolent (#778), la musique extradiegtique revient.]
█	1:30:20	** : Plan présenté comme continu, mais suivant un autre plan vidéo (donc ellipse).	Plan pieds des soldats dans un hélicoptère.	
█	1:30:23		Plan ceinture de Christine qui crie vers la gauche du cadre.	
█	1:30:25		Plan ceinture de St-Hilaire et Côté.	
█	1:30:27		Même que #767.	
█	1:30:29	** : Plan présenté comme continu, mais suivant un autre plan vidéo (donc ellipse).	Plongée sur Fontaine en plan ceinture qui marche vers St-Hilaire et lui parle, furieux.	
█	1:30:37		Plan poitrine de St-Hilaire.	

Légende

█ Image de la caméra intradiégétique

█ Souvenir ou rêve

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

█ Point de vue d'un personnage

Lettre rouge : voix off

** : Problème de point de vue

	1:30:40		Plan ceinture de Volant.	
	1:30:42		Même que #770.	
	1:30:44		Même que #772. St-Hilaire fait signe aux hélicoptères de partir.	
	1:30:52		Même que #774.	
█	1:30:55	** : Plan présenté comme continu, mais suivant un autre plan vidéo (donc ellipse).	Même que #771. St-Hilaire fait signe aux hélicoptères de partir.	
█	1:30:58	** : Plan présenté comme continu, mais suivant un autre plan vidéo (donc ellipse).	Même que #776. L'hélicoptère s'envole (pan).	
█	1:31:25		Plan ceinture de Freddy plante son couteau sur la terre recouvrant le corps de Laroche, Lucas y attache un collier (pan). Les hommes armés se dirigent vers leurs canots.	
	1:31:46	* : Ellipse.	Plan épaules de Volant, de profil (gauche). Pan en bas vers St-Hilaire, Côté et Christine sur le bateau.	
	1:31:57		Plan d'ensemble de la rivière. Les canots s'éloignent.	
█	1:32:15	* : Ellipse.	Plan poitrine de Labrecque qui prépare sa caméra.	[La musique extra-diégétique des plans précédents continue pendant quelques secondes de #782.]
█	1:32:21		Plan poitrine de Fontaine qui s'adresse directement à la caméra. Fontaine hésite à parler. L'image devient noire.	<p>LABRECOQUE: Quand tu veux...</p> <p>FONTAINE (voix off): Je commence par qui? Par lui ou par moi? Je commence par ses contradictions ou par les miennes? Christ! Là il faut que je retrouve l'illusion qu'on peut faire changer les choses à coup de topo, à coup de trente secondes, faut que je résume tout ça, en sachant que ça va faire disparaître le plus important.</p> <p>L: Ça tourne toujours Jean...</p> <p>F (voix off): Ben oui, ça tourne toujours. Pis il faut que je m'enligne. Ou je ferme la gueule et je laisse Laroche aller se mêler dans mes rêves. Pis je risque au mieux qu'il m'oblige de me tenir debout, comme lui, jusqu'au bout. Ou j'ouvre la bouche et je le fais disparaître pour toujours. Là il faut que je décide. [Longue pause]</p> <p>FONTAINE: Oublie ça, coupe.</p>
6 8 4	1:33:40		Générique.	[Musique.]
█	1:33:52		Fondu de l'image sombre d'un cheval blanc au loin, le cheval se dirige rapidement vers l'objectif. Fondu au noir.	[Hennissement de cheval, tonnerre.]

Légende

█ Image de la caméra intradiégétique

█ Souvenir ou rêve

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

█ Point de vue d'un personnage

Lettre rouge : voix off

** : Problème de point de vue

6 8 6	1:34:08		Générique de la fin, en lettres blanches sur un fond noir.	[Musique.]
6 8 7	1:36:13		FIN.	

Légende

■ Image de la caméra intradiégétique
■ Souvenir ou rêve

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

■ Point de vue d'un personnage

■ Lettre rouge : voix off

** : Problème de point de vue


Appendice 6

Découpage technique

Yes Sir!
Madame...

1994

75 minutes

	<u>Durée</u>	<u>Montage & Commentaires</u>	<u>Trame visuelle</u>	<u>Trame sonore</u>
1	00:00		L'image d'une page de journal tourne sur elle-même (comme dans un montage de séquence). Un titre apparaît : "30 juin 1991" (en bleu), "June 30th 1991" (en rouge). La manchette se lit comme suit : "Mystérieuse disparition du député de Côte St-Paul"	[Quelqu'un tousse, puis fait des tests de micro, en anglais et en français.]
2	0:10		Image du député porté disparu : "MP missing Police suspect foul play." L'image commence à tourner (comme au premier plan).	
3	0:22		Manchette : "L'affaire Earl Tremblay : Il enregistrait sa vie intime sur vidéo"	
4	0:28		Image de boîtes de film : "Important clues in Tremblay case : SQ finds secret films and tapes"	[La voix dit des "tongue twisters" en français et anglais, il les mélange.]
5	0:33		L'image d'une page de journal qui tourne. Un autre titre apparaît : "1 ^{er} novembre 1994" (en bleu), "November 1st 1994" (en rouge). L'image devient noire.	
6	0:40		Un texte monte de bas en haut. Une ligne bleue en français suivit d'une ligne rouge en anglais: "Trois ans après la disparition de M. Tremblay la GRC abandonne les recherches. Selon une directive écrite de la main du député, les films trouvés dans l'appartement sont remis à la Coop Vidéo de Montréal afin qu'elle en assure la diffusion. Le film qui suit est l'œuvre intégrale de M. Tremblay." "Three years after Earl Tremblay's disappearance, the RCMP drops its investigation. In a handwritten note, Tremblay requested that the few rolls of film found in his apartment be handed to Coop Video in Montreal for broadcast. What you are about to see is the original and uncut version of Tremblays' only film."	
7	1:08		Un homme apparaît à l'écran. Il s'éloigne de l'objectif et s'assoit sur une chaise, on ne voit pas sa tête. Il prend un magnétophone	[Aucune trame sonore au début. On entend le son de la caméra une fois que l'homme allume le magnétophone.] Hi. Salut. Je suis Earl Tremblay. I'm Earl Tremblay. Je suis ici pour parler de moi. I'm here to talk about myself with the help of this film you're about to see. Avec l'aide du film que vous allez voir.
8	1:37		Écran noir.	J'ai commencé à filmer l'an passé. I started filming last year. J'avais jamais touché une camera avant ça. I'd never touched a camera before. Je savais pas moi que faire un film c'est comme entrer dans, christ, dans son intestin. Making a film is like going into an intestine. Son propre intestin. It's like traveling down your own intestine. Pis se mélanger dans sa

Légende

Lettre rouge : Dialogue en anglais

Lettre bleue : Dialogue en français

				marde. You get into deep shit. Jusqu'à plus être capable de se sentir. Up to your neck. Until you loose it completely. L'intestin, je veux dire, une fois dedans on peut plus en sortir, faut aller jusqu'au bout, pis au bout, il y a rien que l'égout. And once you're in it, you can't back up. Là je suis rendu là, sur le bord de me chier moi-même. Making this film was like eating myself and shitting myself out, right down to the sewer.
9	2:29		Même image qu'au plan 7. L'homme s'avance devant la caméra, toujours parlant dans le magnétophone. Il a une main bandée. Il s'assoit.	J'avais 19 bobines de films en partant. In the beginning I had 19 rolls of film. The last one is in the camera right now. La 19 ^{ème} est dans la camera maintenant. La 18 ^{ème} eh, j'ai assez capoté tout le long de ce film-là que, je me rappelle pas qu'est-ce qui a sur la 18 ^{ème} , pas plus que je me rappelle comment je me suis magané les mains comme ça. The 18 th roll eh, well, it's a mystery to me, I don't remember what the hell's on it, just like I don't remember how my hands got so eh...
10	3:00		Écran noir.	J'ai fait développer mon film juste pour voir qu'est-ce qui avait sur cette bobine-là, la dernière, pour comprendre ce qui est arrivé. I got all the film processed so I could find out what the hell happened to me. La 18 ^{ème} bobine, je sais pas ce qui va arriver au bout de ce film-là. Dans le cas où ça finirait mal, ce film-là pourrait être comme eh, mon épitaphe.
11	3:22		Même plan que 7. Vers 3m57, l'image change de couleur, comme si c'était la fin de la bobine.	My last reel, I don't know, might end up being my epitaph, if this all goes wrong. Anyway, si j'en sort pas trop beurré, one thing's clear, ben c'est ben évident que, doing this in French and English, faire ça dans deux langues, it's gonna make a real fucking Canadian movie. Ça va faire un christ de bon film canadien.
12	3:55	Titre.	Titre apparaît sur un fond rouge: « Yes sir! Madame... »	Ok, on commence: Yes sir! Eh, Madame... We'll start with my parents. Avant mon histoire il y a l'histoire de mes parents, c'est là que ça a commencé. C'est comme ça que ça va commencer.
13	4:13	1 ^{er} signe de doublement de personnalité.		
14	4:17			
15	4:23			
16	4:25			
17	4:30			
18	4:35			
19	4:36	Jump-cut		
20	4:46	Jump-cut		
21	5:00			
22	5:05			
23	5:07			
24	5:19			
25	5:27		Écran blanc.	
26	5:30		Des enfants qui s'amuse sur une plage, à différents âges.	Quand on est venu au monde, ma sœur et moi, nos parents nous ont embarqués avec eux autres dans

Légende

Lettre rouge : Dialogue en anglais

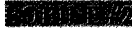
Lettre bleue : Dialogue en français

27	5:37			parents nous ont embarqués avec eux autres dans leurs manies. After my sister and I were born, my parents dragged us along with them, on their crazy joy rides. [Il fait des bruits, la mer, des oiseaux.] We were brought up in French and English. On a été élevé en anglais pis en français. And we got filmed a lot. On a été beaucoup filmé. Every year we went to the ocean, on holidays. Pis on passait toutes nos vacances sur le bord de la mer. [Il fait des bruits.]	
28	5:42	Jump-cut			
29	5:43				
30	5:49	Jump-cut			
31	5:52				
32	5:53	Jump-cut			
33	5:58	Jump-cut			
34	6:04		Écran blanc		
35	6:17		On voit des pêcheurs de crabes à l'œuvre.	Which is can of hard when you live there all year around. C'est dur de passer ses vacances sur le bord de la mer, [bruit] quand tu vis sur le bord de la mer à l'année longue. [Il fait le bruitage correspondant à l'image, bateau de pêche, vagues, etc.] Une autre cage [à crustacés] pour le souper des riches! Mon père devait en poigner des tonnes de même pour remplir le frigidaire de baloné. Ça fait du manger agressif ça! Dad caught tons of these to keep Kraft dinner in our fridge.	
36	6:26				
37	6:37				
38	6:39				
39	6:41				
40	6:45				
41	6:50				
42	6:54		Un homme à la tuque rouge sourit à la caméra, ses lèvres bougent.	Hein, I said it's hard work! [Imitant l'homme de l'image] Oui oui, on arrive ça sera pas long là. [Se référant à l'homme qui regarde l'horizon] Veux-tu ben me dire où c'est qu'il est le Nord toi.	
43	7:06			Ça c'est le dernier film de ma mère. That's the last film my mom ever made. C'est aussi le dernier portrait que j'ai de mon père. It's the last portrait I have of dad.	
44	7:10				
45	7:12				
46	7:18				
47	7:24				
48	7:38		Écran blanc.		
49	7:43		Plan rural lointain, tout enneigé. On voit un enterrement sans cérémonie, puis un homme marché au loin.	My mom died of clam poisoning a couple of months later. Ma mère est morte d'un empoisonnement aux palourdes. Juste avant de mourir, elle m'a donné sa caméra pis 19 bobines en me disant que ça allait m'aider à me retrouver. Before she died, she gave me her camera and 19 rolls of film, she said it would help me to find myself. Je comprenais pas à ce moment-là. "Me retrouver", je veux dire eh, je m'étais jamais senti perdu. I couldn't figure out what she meant, I mean eh, I never felt lost or anything. C'est comme ça que je me suis mis à filmer. So that's how I started filming. Ça c'est ma première bobine. And this is the first film I ever shot. C'est la bobine qui m'a fait comprendre qu'un héritage ça donne pas nécessairement un coup de main. And it's about how an inheritance can sometimes be a real pain in the ass. Mon père est parti sans dire un mot. Anyways, dad took off without saying a word. Il est allé à son bateau. He went to his boat. He wanted to be alone. Il voulait être tout seul, je pense. [Il imite le bruit des vagues frappant contre les rochers.]	
50	7:55				
51	8:00				
52	8:06				
53	8:12				
54	8:20				
55	8:27				
56	8:35				
57	8:45				
58	9:03				

Légende

Lettre rouge : Dialogue en anglais


Lettre bleue : Dialogue en français

59	9:35		Un plan d'une automobile en marche, roulant sur une route enneigée. De temps à autres, l'image est en accéléré, puis elle redevient normale.	Quand je suis parti du cimetière. When I left the cemetery. J'étais complètement mêlé. I was pretty mixed up. Je jouais avec les pitons de la caméra. I started playing with the camera, trying to ah! [L'image devient accéléré pour un moment] Je savais que ça allait donner une affaire de même. Looks like this movie wants to start but doesn't. I mean didn't know how. C'était comme si le film voulait commencer mais que je le bloquais dans ma tête. Yeah, everything was stock all right. Tout était pogné pour vrai, je veux dire, moi, le film, and then, Blam! Puis le char a fini par rester pogné. And the car got stuck. Pis pas n'importe où. And not just anywhere. Christ que j'avais pas besoin de ça! An empty screen and a goddamn camera. Même si la camera pouvait m'aider à me retrouver, se retrouver ça fait pas nécessairement une vue. Je veux dire, ma face dans grande face blême de cet écran-là, même en plein été il n'y aurait pas eu un chat dans le drive-in pour voir ça. I didn't know what to do. Up until now my life had been as boring and empty as this big white screen. I could shoot for a million years and still not have 5 minutes worth watching. Still, I felt I should obey my mother's dying wish. Then, the storm blew in. Quand je suis parti du drive-in, la tempête était pognée pour de bon. Il était plus question de me retrouver. Il était juste question de retrouver la maison, pis ça pressait. [Il imite le bruit du vent. On entend la bobine se terminer.]
60	9:36		Mouvements de caméra dans un drive-in l'hiver.	
61	9:45		L'écran d'un peu plus loin.	
62	9:55		L'écran d'encore plus loin.	
63	10:00		L'écran toujours plus loin.	
63	10:08		Panoramique dans le drive-in	
64	10:18			
65	10:32			
66	10:36		Une image blanche, une tempête de neige cache le paysage.	
67	10:39		Image noire.	Bon. Bobine 2. [On entend un fracas de bouteilles vides.] Roll number 2. [On entend une bouteille qui se fait décapsuler.] Eh, c'est comment j'ai découvert une sorte de pouvoir dans ma caméra. It's about how I discovered there was a kind of power in the camera. C'est aussi comment j'ai reçu mon surnom. It's also about how I got my nickname. Pis comment je me suis rendu compte que ma mère comptait plus que moi pour mon père. And how I realized how my mom was more important to my dad than I'd ever be.
68	11:14		Earl se filme dans un miroir, puis il filme n'importe quoi dans une maison.	I stayed up all night, filming anything I could find. Je suis resté debout toute la nuit à filmer n'importe quoi. [...] Pendant ce temps-là dehors la tempête était de plus en plus forte.
69	11:33			
70	11:52		Dehors, une tempête de neige.	[Il imite le bruit du vent.]
71	12:08		De retour à l'intérieur de la maison.	
72	12:10	Jump-cut		
73	12:11	Jump-cut	Image d'une horloge. L'heure change.	I felt trapped. J'étais pogné. Par la tempête pis par la dernière volonté de ma mère. My mother's last wish was starting to seem like a curse. A punishment I could not escape. Elle m'avait condamné. I had been given my sentence. I had to do time. 19 bobines de trois minutes. 19 rolls, three minutes each. À cette vitesse-là ça se pouvait pas, another 18 rolls would have killed me. Il fallait que ça arrête. I had to figure out how to control the camera.
74 à 75	12:11 à 12:39		Une succession de plans de plus en plus rapide sd'objets présents dans la maison, reliés à ses parents.	
126	12:49		Une maison perdue dans une tempête, la nuit.	[Il imite le bruit du vent.]
127	12:55		Une maison perdue dans une tempête, le jour.	[...] Pete Côté est sorti quand même. He fought the wind to go to work. Il devait se battre avec la tempête pour aller travailler. C'est en le filmant avec moi

Légende

Lettre rouge : Dialogue en anglais



Lettre bleue : Dialogue en français

1 2 8	13:25		Un homme se bat contre la tempête de neige.	pête pour aller travailler. C'est en le filmant que j'ai compris que ça donnait rien de se battre avec les tempêtes. It was while filming him that I understood how it was useless to fight it. Que c'était mieux de se laisser aller avec elles. It's better to go with the flow. Jusqu'à temps que ça s'arrête tout seul. Until it wears itself out. [Il imite le vent.]
1 2 9	13:43			Then the storm stopped. [...]
1 3 0	13:47			
1 3 1 à 1 4 5	13:47 à 14:06	16 plans, de nombreux jump-cuts		
1 4 6 à 1 5 6	14:06 à 14:40		Earl veut voir son père. Il filme le carnaval.	[...] On my way to find dad, the camera triggered all sorts of weird reactions, like I was a freak or something. [...]
1 5 7 à 1 6 4	14:40 à 15:08		On voit des images d'un Bonhomme Carnaval dans une fête.	
1 6 5	15:13			[On apprend la mort du père de Earl.]
1 6 6	15:21			
1 6 7	15:43		Écran blanc, puis noir. Fin de la bobine.	Okay. Roll 3. Bobine 3. It's about being alone in this world. C'est comment j'ai découvert que j'étais seul au monde. [Pause.] Ok [On entend le son du projecteur qui se déclenche.]
1 6 8	16:08		Écran blanc. Puis l'image d'une maison apparaît.	
1 6 9	16:26			
1 7 0	16:38			Now, being an orphan isn't easy. Devenir orphelin du jour au lendemain c'est pas facile. Especially when you're old enough to decide where you want to stay. Spécialement quand t'as le choix où rester. [...] Je pouvais aussi aller rester chez mononcle Ben et matante Jeannine. Or I could stay at uncle Ben and aunt Jeanine. Mais 16 bobines eh, ça aurait été pas mal trop long je pense pour tout le monde. But 16 rolls would have been too much for them.
1 7 1	16:44			
1 7 2	16:52			
1 7 3	17:00			
1 7 4	17:10			

Légende

Lettre rouge : Dialogue en anglais

Lettre bleue : Dialogue en français

1 7 5 à 1 9 0	17:13 à 18:01		Chez la sœur et le beau-frère de Earl. Ils se promènent en moto-neiges.	[...]
1 9 1 à 2 0 1	18:01 à 19:00		On voit de petites maisons, un rassemblement d'autos au loin, puis plusieurs images de chiens jouant à l'extérieur, loin de l'objectif. Puis l'écran devient blanc.	Now life in a small town ain't too easy when you don't act like everyone else. La vie est pas trop facile dans un petit village quand tu fais pas comme les autres. And that camera practically glued to my forehead made me stick out like a sour thumb. Pis la camera que j'avais à la place des yeux avait rien pour m'aider à me mêler au monde. People avoided me. Faque les gens me fuyaient. So from then on I kept to myself and I filmed everything but people. À partir de ce moment-là j'ai continué à filmer tout sauf des gens. Je me suis mis à fourrer le chien, pis les chiens à fourrer eux autres avec. [On entend le projecteur s'arrêter.]
2 0 2	19:00		Écran noir.	[On entend des bruits de bouteilles.] Bobine 4. Roll 4. It's about eh, even if the camera didn't help my social life, it at least got me to move my ass. C'est comment eh, même si elle ne m'aidait pas pantoute à me faire des amis, la caméra m'a quand même aidé à me botter le cul.
2 0 3 à 2 1 8	19:52 à 21:05	Dichotomie entre le français et l'anglais.	Une corde à linge à l'extérieur, l'hiver. On voit les vêtements flotter au vent.	Une chance qu'il y a eut cette corde à linge là un moment donné pour me remettre les yeux en face des trous. Then, this clothesline came into sight, and I realized something. C'est à partir d'ici que la caméra a commencé à me faire voir plus loin que ce que je voyais à première vue. The camera helped me to see the beauty hidden in simple things. Je veux dire eh, for instance, these socks weren't just hanging there, drying, they were dancing. Ouhen, c'est ça, les bas accrochés sur la corde à linge, ils ne faisaient pas juste sécher, ils se sont mis à puer des pieds tabarnak. Maybe mom was right: if the camera had helped me to find this, maybe it could help me to find myself. All of a sudden, a world of wonders called me from beyond the horizon. Ouhen, la caméra avait fini par me montrer la platitude de la place que j'avais toujours habitée. Un moment donné en tout cas j'ai senti le besoin de chrisser mon camp. Je veux dire, ça pouvait pas être pire ailleurs.
2 1 9 à 2 8 1	21:05 à 22:14		Plusieurs plans rapides d'avions jouets, suivis de plans à l'aéroport, puis dans un avion. On voit l'atterrissage, puis des plans de Montréal. On voit, depuis un taxi, l'immeuble de l'ONF. Les plans sont courts, parfois en accéléré, faits de jump-cuts. L'écran devient blanc.	I took all the money I had. J'ai pris tout l'argent que j'avais, a hundred and fifty bucks, and went directly to the airport. Puis je suis allé directement à l'aéroport. Ça pas été long décider où aller. It didn't take me long to figure out where to go. À parler deux langues je pouvais aller n'importe où. Being bilingual offered me all kinds of possibility. Being poor got me a ticket for Montreal. Mais avec le bacon que j'avais, je pouvais pas aller plus loin que Montréal. [...] Dans le temps de le dire on était arrivé. We were there in no time flat. [Il imite le bruit de l'avion.] Pfiou c'était étourdissant. Jeez it was fast. [...] Every dollar I spent opened up a new world. Chaque "tique tique tique" m'éloignait de mon passé, de mon anonymat.
2 8 2	22:52		Écran noir.	[On entend un fracas de bouteilles.] Bobine 5. Roll 5. It's about how I managed to survive in a new environment. C'est comment j'ai réussi à survivre dans un nouveau décor. It's also about how my personality started to change in this new place. C'est aussi comment le décor a réussi à me transformer. C'est ça.
2 8	22:52 à		Écran blanc. On voit plusieurs plans d'un stationnement de	The ride ended when I ran out of cash. C'est mon porte-feuille qui a décidé où je suis arrêté. But bilin-

Légende

Lettre rouge : Dialogue en anglais



Lettre bleue : Dialogue en français

3 à 3 1 5	26:48		voitures usagées. On voit Fernand (Fern), le patron de Earl. Puis Fred le chien qui remplace Earl comme gardien de nuit. Quelques plans sont accélérés. L'écran passe au blanc.	gualism bailed me out immediately. C'est le fait d'être bilingue qui me l'a renfloué. It got me my first job, used car salesman. C'est ce qui m'a donné ma première job, vendeur de chars usagés. My first house came with the deal. Ouhen, ça venait avec une maison cette job là, j'étais bien équipé à part de ça, regarde ça [...]. Je surveillais les carrosses la nuit. Nightwatchman. Ça fait que tous les soirs fallait que j'attende que Fern s'en aille pour avoir droit à mon intimité. Every night after Fern left, the place was mine. I was pretty happy there. For some reason I felt sort of uneasy, like I was being watched. Ça pas été long en tout cas que la cabane est devenue trop petite. This painting was my good luck charm, it helped me push this creepy feeling away. Ah la christ de peinture, un moment donné j'ai eu peur de figer dedans jusqu'à ma mort. I fought this feeling every night until I fell asleep. Click! [Les lumières s'éteignent] Un soir, je me suis dit qu'il fallait que je crisse mon camp. Par contre le lendemain j'étais pas capable de crisser mon camp pis je savais pas pourquoi. I sort of felt more and more at home with Fern, but then one day, "ostie" [Fernand, l'expression dégoûtée, lui fait un signe de la main] he started treating me like a piece of shit. "Gulp gulp" [Fern fait couler de l'eau] Was it the camera that was bugging him or the fact that I hadn't sold a single car yet. Anyway, ça a pas d'importance. [...] And Fred [le chien] well, he had taken my job and would probably take over the business some day. Sauvé par le chien. That dog fucked up everything for me. [On entend le son du projecteur s'arrêter.]
3 1 6	26:48		Écran noir.	Fred avait rien à voir là-dedans, c'était moi. [On entend une bouteille être décapsulée.] Santé! Up yours! [Pause] Roll number 6. Bobine numéro 6. How I almost became something other than human. Comment, eh, comment ça fait du bien de changer de peau des fois.
3 1 7 à 4 3 0	27:21 à 29:46	Le calcul des plans est une approximation.	Écran blanc, l'image d'une grosse voiture apparaît, suivie de plusieurs plans de route, en accéléré. Plusieurs courts plans de maisons de banlieue, puis quelques plans dans un drive-in où joue un film de courses d'autos. Écran blanc.	My severance pay was a car. Fern m'avait payé avec un Grand Prix. [...] Anyway, un maudit bon char, that came with problems, qui venait avec un pays [on voit un drapeau du Québec sur le pare-brise], un toit ouvrant, un volant power-steering, pis une pitoune, and an air-freshner. [...] It was far from what I expected from life. J'ai vécu dans ce char-là pendant une couple de mois. I lived in it for a couple of months while I was looking for another job. Je me stationnais dans les petits coins de banlieue tranquille le soir pour dormir. Camping in the suburbs made me feel like a real looser. I'd never have a house as nice as these ones. Toutes les images que j'ai faites de nos emplacements de camping pendant ce temps-là renforçaient en moi l'idée qu'il y avait pas plus grande mort que de s'installer sur le bord de la route dans une petite cabane pareille à celle des autres... [haletant] j'étais bien dans mon char, le bungalow pis la job en moins je faisais la même vie que tout le monde. Anyways, I was getting sick of living in a car. But once you get sucked in the car world it's hard to get out of it. You start sleeping in it, eating in it, and pretty soon you end up going out with it. C'est ça je veux dire, c'est ben correct. Vroum! No that's not what I meant! [...]
4 3 1	29:46		Écran noir.	[Il rit] Anyways, bobine numéro 7. Roll number 7. It's about how I almost disappeared. C'est comment je suis presque devenu invisible. It's also about how my mother's wish, pis comment c'était ben ben correct... It's also about how my mother's wish began to take shape. C'est aussi comment le sort que

Légende

Lettre rouge : Dialogue en anglais



Lettre bleue : Dialogue en français

				ma mère m'avait jeté a commencé à se réaliser. [On entend le projecteur qui fonctionne.]
4 3 2 à 4 6 2	30:24 à 32:44		Image blanche, des chiffres écrits à la main apparaissent sur le début de la bobine. On voit un vieil immeuble abandonné. Puis on voit Earl mendier (une main demandant aumône provenant de derrière l'objectif), des passants qui l'ignorent. Un plan de son visage, il marche en tenant la caméra devant lui (32m06). Il se rend à l'Accueil Bonneau.	Quand ma minoune a pété je me suis ramassé dans un coin de la ville qui n'avait pas l'air d'intéresser personne. [Il fait des bruits.] After my car broke down, I ended up in a weird part of town. Actually, it was the only place I could afford at that time. C'était tranquille pis c'était pas la place qui man- quait. For one thing it was as quiet as a tomb. En tout cas ça pas été long avant que j'ai équipé mon foyer. Une belle table, une chaise. The place didn't look much better after I moved the furniture in. Un bon sommier [trois pneus]. I mean, how can you get a good night of sleep – pis un bon matelas – on a pile of junk. Pour la première fois de ma vie j'étais en vacances! I had really hit bottom. I didn't know how to get out of this mess. [...] Anyway, it was no picnic. Quoi? Moi j'haïssais pas ça pantoute à tous les jours me rendre à mon club social avec mes chums. Some fucking social club! Every goddamn day I had to stand in line with a bunch of stinking bums for something to eat, "don't push" and all that shit! I mean, how cynical serving those poor illiterate bastards alphabet soup every day! [L'image devient blanche.] That's that's all, folks!
4 6 3	32:44		Écran noir.	[On entend un briquet, puis le fracas des bouteilles.] Ouhen, ben la prochaine va être un peu plus difficile. Ready for the next one? Bobine 8. Roll number 8. C'est comment j'avais ressenti quelque chose que j'avais jamais ressenti auparavant. This one's about how I felt something I never felt before, quelque chose qui a pas mal compliqué l'idée que j'avais de moi-même. Something that made my idea of myself anything but simple. Ok let's get down to it.
4 6 4 à 4 9 9	33:35 à 36:41		Plusieurs plans d'immeubles en ruines, puis en feu, avec des gens autour. Suivis de plans de gens pauvres, lavant leur auto. Quelques jump-cuts, d'autres plans au ralenti. Écran devient blanc.	La première chose importante que la caméra m'a faite découvrir en moi c'est arrivé un soir après la soupe. The first really important thing that the camera made me find out about myself happened one night after the educational soup. J'étais retourné à ma villa. I was back at the slums. Ça commence comme ça. It started like "hummm"! [...] La place au grand complet est passée au feu. The entire place was finally going up in smoke. Un vrai cauchemar. Nightmare? Fuck off! It was a dream come true! [Bruits] Ostie que c'était pas beau. Drunks coming out of their nest like so many cockroaches. Ostie de sans-coeur de tabarnak! I finally got the kick in the ass I needed to get back on track. Tabarnak que ça m'a faite mal! Jesus was I happy. I started to laugh [bruit de sirène]. Je me suis mis à pleurer [bruit de sirène]. And I was crying. Pis je me suis mis à rire. Then I realized what was happening to me. C'est là que je me suis rendu compte de ce qui m'arrivait. J'étais deux. I was two. Je veux dire eh, I mean in the same body, deux mais dans la même personne. I froze in the middle of this. Je suis resté figé au beau milieu de ça. Hoping the fire would burn down the wall I had built in myself. Pour laisser le mur que j'avais en moi brûler le reste de la nuit. Le lendemain il restait plus rien. The next day there was nothing left. Sauf le mur. But the wall. Une ruine comme le reste mais toujours là. As ruined as everything else, but still there. It was in front of this water plug that I used the word "we" to talk about me for the first time. C'est devant cette borne-fontaine là que pour la première fois j'ai utilisé le mot "nous" pour parler de moi. [Bruit de l'eau.] And these people, washing their caddies in the ruins, I knew that like them from here on end my life would always be

Légende

Lettre rouge : Dialogue en anglais


Lettre bleue : Dialogue en français

				a compromise. Il me restait juste à faire comme eux autres, avoir un caddy, pis rester dans des ruines. Je veux dire, à partir de là ma vie est devenue un compromis. The thing was like this: all we had to do was to try to keep busy, and avoid getting on each other's nerves as much as possible. Tout ce qui nous restait à faire était de nous tenir occupés, puis essayez de vivre ensemble en nous tapant sur les nerfs le moins possible. [On entend la bobine sortir du projecteur.]
5 0 0	36:41		Écran noir.	That's it for that one. Break syndical. Smoke break. C'est pas mal cynique de s'allumer une cigarette après une bobine comme celle-là. [On entend le bruit du briquet.] Fuck you! Ouhen, ça part bien. Sorry. Roll number 9. Bobine 9. C'est la bobine de la réconciliation. This reel is about compromises, and getting use to things. C'est forcément celle des compromis au jour le jour. En route.
5 0 1 à 5 2 5	37:20 à 40:20		Dans un bar de danseuses, Manon danse et fait un strip-tease, puis Aysha la danseuse du ventre fait son numéro (quelques plans au ralenti). Un homme regarde l'objectif de la caméra, fait "non" de la tête en se levant, un bouscule la caméra, qui tombe. Écran blanc.	Le premier travail qu'on a trouvé nous a pas mal aidés à nous habituer l'un à l'autre, du moins au début. I found us a new job, to avoid the fights. C'est ça! We were announcer, portier, dj, bouncer, pis bilingues par-dessus le marché in a small club. [...] Ah, les femmes, women. Là ça aurait pu se passer mal entre moi pis moi-même. Yeah, it could have been a source of problem between myself and I but eh... mais eh... Manon! Manon knew exactly how to keep our mind of us. [Il chante "Staying Alive" en imitant Manon.] On avait beau avoir deux personnalités en dedans, en dehors on avait juste l'équipement de base faque, as long as I had a face, she had a place to sit. [...] But then, pis un moment donné Aysha est montée sur le stage. [Il fredonne un air de danse du ventre.] Aysha wasn't like the rest, she was an artist. Ah, pour ça elle était pas comme les autres. Elle venait du Sahara pis moi des Maritimes, pis eh, ben entre gens du désert on s'est reconnu tout de suite. She was like eh, a desert princess. En tout cas pour une princesse du désert eh, elle devait trouver qui manquait pas de quoi à boire dans place. Elle dansait spécial en tout cas. But with Aysha, it wasn't just sex, it was more. I didn't believe in love at first sight until Côlisse! Moi en tout cas les petites assiettes de tôle là, je trouvais le shack de Manon pas mal plus confortable. [Imitant un homme à l'écran] "Envoie enlève ça tabarnak!" But these fuckheads didn't understand the subtleties of her dance. Mais les tapons eux-autres en voulaient plus, pis c'est normal. They started getting rude with her so I had to step in. Mais la camera, c'était pas le meilleur moyen. [Imitant un homme qui voit la caméra] "Eille cut it out! Eille tabarnak t'es-tu sourd?!" C'est comme ça que j'ai perdu connaissance pis ma job en même temps. So I lost my job and Aysha at about the same time I lost consciousness.
5 2 6	40:20		Écran noir.	[Fracas de bouteille.] Bobine 10. Roll number 10. This one is about how one compromise automatically leads to another, and that if it wasn't for the little surprises that life puts on our path, things would never change. Tabar! Ouhen, c'est assez pesant ça. Bon ben, cette bobine là, mettons que c'est à propos des bons côtés du hasard. Ready? Oua, n'importe quand. Let's go.
5 2 7 à 5	41:27 à 44:07		Écran blanc. A l'hypodrome Blue Bonnet, des chevaux qui tournent en rond. Earl suit J.P. Lévesque, sa femme et son garde du corps dans sa limousine	Once again, bilingualism got us back on track. Une fois de plus, le bilinguisme nous faisait faire des jeux de mots à trente sous. We got a new job at the racetrack. On a commencé à travailler à l'hypodrome. [Il décrit la course en français et an-

Légende

Lettre rouge : Dialogue en anglais



Lettre bleue : Dialogue en français

5 1			(plusieurs plans en accélérés). Écran blanc.	glais.] I sort of like the job itself. La job comme tel était pas mal platte. But then I discovered the gambler in my other me. Par contre eh, j'haïssais pas ça pantoute gager un peu de bacon sur les picouilles entre les courses. So every time a race was to be over he couldn't stop himself from putting a bit of money on the horses. Sometimes too much. On commençait à gagner assez souvent quand – that's bullshit we barely broke even – quand j'ai rencontré J.P. Lévesque, alias "Le Plein", le roi du béton à Montréal. [...] He made it clear he wanted me to be part of the team. Je veux dire, tu dis pas non à un gambler quand il t'offre de jouer. [...] So J.P. made his powerplay. Faque J.P. nous a fait un offre : He wanted me to be his personal home-movie maker, il voulait que je sois son cinéaste de famille personnel. Je veux dire, je m'attendais à tout sauf à ça, mais j'ai fini par accepter en me disant que ça serait encore moins fatigant que de dépenser ma salive sur les chevaux. I was expecting everything but that, but I took a shot at it, hoping that it would eventually lead to something better than playing the horses.
5 5 2	44:07		Écran noir.	J.P. had arrived in the nick of time, to save me to from having it out with my other half. Ça te donne un bon coup de main ça quelqu'un comme J.P. qui fait les compromis à ta place. Yes Sir! Madame... Bobine !! Roll !! C'est comment, c'est à propos de la manigance, de l'hypocrisie. It's about how it's easy to play the game when everybody is playing it. Ça c'est le gars qui aimait pas jouer aux courses qui parle. Even when you're not completely convinced of it yourself. Gnan gnan gnan gnán! Anyway, this is a roll about connections. About how connections PROUTTE! about how one connection leads to another PROUTTE! whether you like it or not PROUTTE! Would you shut the fuck up! [Pause] Ouhen, ok...
5 5 3 à 5 7 6	45:16 à 48:12		Écran blanc. Une chambre d'hôtel où J.P. rencontre un politicien et ses partenaires. Ils boivent, parlent, rient. Écran blanc.	On a commencé à travailler pour J.P. le lendemain. Anyway, we started working for J.P. the next day. On s'est rencontré dans un hôtel qu'il avait construit. We met in a hotel he'd built. His guests showed up right on time. Les invités qu'il attendait sont arrivés à l'heure pis en cravate. J.P. leur a expliqué ce que je faisais là [imitant J.P.] "Come on! Relax! It's just a home-movie!" [...] Rod Lasalle était ministre des Travaux publics. Ro was minister of public works. [...] it didn't take long for J.P. to make everyone feel right at home. Ça pas été long que je me suis senti mal à l'aise. [...] The camera was freaking him out [Rod Lasalle], but the drinks came right on time. Mais J.P. a vite mis du miel sur son piège. Cling! Cling! Cheers! Santé! An hour later, everybody had loosened up. Une heure plus tard l'hôtel était devenu assez [?] pour faire un bureau du gouvernement. Drinks kept coming in. Le poison continuait d'entrer. And going. Puis à faire son effet. Thanks to J.P., everyone was part of the same home in the same movie at the same time. Le film de famille là, plus ça allait pis je comprenais pourquoi J.P. avait ouvert la valve dans le gosier du politicien. An hour later it was all quiet again. Une heure plus tard le plan de J.P. avait réussi, Rod était assis sur le même fauteuil que lui, pis bon ben, c'est sûr qu'il fallait démolir pis rebâtir l'hôtel si on voulait en faire un bureau du gouvernement. [...] So when Rod left, I was kind of happy to have been able to capture this moment of friendship between the two men. [...] My other me had been getting real paranoid throughout the whole meeting. Paranoïa tant que tu veux, mais Rod y risquait gros si le film

Légende

Lettre rouge : Dialogue en anglais


Lettre bleue : Dialogue en français

				que je venais de faire était montré en public, tandis que J.P. lui eh, y avait tout à gagner pis il venait juste de la gagner. Puff! Some people get paranoid easy, for them, relationships are dominated by business matters, they see blackmail everywhere. My French counterpart was developing a very bad attitude. Ouhen, "Bad attitude"? en tout cas ce jour-là la caméra m'a fait découvrir en moi quelqu'un sans scrupules qui était prêt à tout pour [criant] Oh way? Well why don't you take a flying fuck Eille toi mon ostie [Le téléphone sonne.]
5 7 7	48:12		Écran noir.	[Fracas de bouteilles, le téléphone continue de sonner.] You get it. [Earl se lève et répond au téléphone] Allo? Non non, I don't speech English là, bye. [Il raccroche et revient s'asseoir.] Who was it? C'est pas de tes osties d'oignons. [Une bouteille est décapsulée.] Bon, où c'est qu'on est rendu là? Roll eh, ok roll 12. C'est à propos de, à propos de la mort, de la pourriture. Lying? Non, c'est à propos de la mort, de la pourriture christ! Okay, it's about death.
5 7 8 à 6 1 9	49:17 à 52:02		Écran blanc. Un regroupement politique. Bryan Mulroneu devant une foule. Rod Lasalle en conférence de presse. Puis un attroupement de gens autour d'un corps dans des escaliers. Bernie qui se retourne vers la caméra avec un sourire. Écran blanc.	It was federal election time, and as always I was following J.P. and his new, his new, quoi, helper? Friend. We had to get involved somehow. Ouhen, c'est ça. C'était l'époque des élections fédérales pis c'est comme ça qu'on s'est retrouvé toute la gang dans le monde opaque de la politique. Of course, and more than anything else, politics increased the gap between us. C'est sûr que plus que n'importe quoi la politique nous a pas aidés à nous rapprocher. I mean, I've never been interested in politics, but I was pretty impressed by the teamwork of the big blue machine. Meanwhile, my other me [imitant le bruit d'un ballon qui gonfle] Ouhen, c'est sûr que le travail d'équipe qui se faisait là était assez considérable. Anyway, by the time Rod showed up at the rally, my double me had become so completely cynical towards politics, that he started bitching about all concerned. [...] When Rod wasn't around anymore, we came back together. Un moment donné, je trouvais ça bizarre de pas voir ce bon vieux Rod dans les parages. So we went looking for him. Faque on est parti à sa recherche. His granddaughter was at the top of the stairs. On a commencé par voir sa petite-fille pleurer en haut des marches. Then a little lower his supporters. Pis ses supporters quelques marches plus bas. And a few steps lower, puis finalement, the man himself. Bad luck. Pis comble de malchance pour un politicien, juste avant les élections. Then Bernie [le secrétaire de Rod] turned around and made me an offer I couldn't refuse. C'est là que Bernie s'est retourné pis qui m'a fait une offre que j'aurais dû refuser.
6 2 0	52:02		Écran noir.	[Des fracas de bouteilles, il tombe] Ah shit! Voyons sacrament! Jesus Christ you better watch out if you're gonna to finish that film! Je pense plutôt que c'est le film qui va nous finir comme c'est parti là. Roll 13. Bobine eh, 13. It's about opportunity. L'opportunisme peut-être, mais pour moi la bobine 13 c'est la bobine de la réincarnation, c'est pas pareil còlisse. It's about how, when opportunity knocks, being the right person is as important as being at the right place at the right time. [Il rit] Ok. Pour moi en tout cas, être au bon endroit quand c'est le temps, pis peu importe qui t'es c'est de la réincarnation. Yeah right! Jesus...
6 2 1	53:05 à 55:02		Écran blanc. Earl Tremblay devient politicien du conté Côte St-Paul. On voit plein de pancar-	On s'est retrouvé en politique dans le temps de le dire dans un quartier que je connaissais pas avec un mot d'ordre ["Continuons dans le bon sens"] que je

Légende

Lettre rouge : Dialogue en anglais


Lettre bleue : Dialogue en français

à 6 4 1			tes avec la photo de Earl. La suite de Earl le politicien. Des pancartes vandalisées. Bernie qui travaille sur les discours de Earl.	comprenais pas, pis une belle paire de lunettes sur le bout du nez, si c'est pas de la réincarnation ça je sais pas c'est quoi. So I ended up in Rod's county and well, I sure needed help. All this because I was bilingual, but above all, because I had the blessing of the big blue machine. Lavigne, my opponent, he never had a chance. J'aurais jamais accepté de faire partie de cette mascarade là si y avait pas eu des à-côtés confortables à la politique. Always harping about politics, my double surely shut up in a hurry when he got a look at the suite they had rented us, with a view on our [?]. Taking advantage of a situation is one thing, but being a hypocrite, well. Va donc chier estie! Ouhen, c'était beau ça notre conté. Pendant un mois, ma dure moitié m'a fait sourire, serrer des mains, pis écouter des plaintes, tout ça pour me rendre compte en rentrant chez moi à tous les soirs que les gens me détestaient de plus en plus. Politics may give you power, but elections are always a good lessons in humility. Ouhen, je me poserai plus de questions à savoir pourquoi les politiciens donnent souvent l'impression de se venger de leurs concitoyens une fois qu'ils sont élus. [...] As election day got near, Bernie and I spent most of our time working out my speeches. Plus le jour de l'élection approchait, plus Bernie devait se demander s'il n'avait pas fait une erreur en proposant une caméra comme candidat. Mais il était trop tard pour revenir sur sa décision, faque il passait son temps à écrire des beaux discours pour que j'ai pas l'air trop naïseux.
6 4 2	55:02		Écran noir.	Okay, we're at eh... [fracas de bouteilles.] Roll 14 is about breaking up. La bobine 14 est à propos de comment j'aimerais mieux être dans les shorts de Lavigne que dans les miennes, c'est-à-dire tant qu'à sentir une autre odeur que la mienne dans mes propres shorts, j'aimerais mieux sentir celle de Lavigne que la tienne tabarnak! Stupid asshole!
6 4 3 à 6 6 8	56:40 à 58:08		Écran blanc. Dans la chambre d'hôtel de Earl, des gens regardent le résultat des élections à la télé. Puis c'est la fête après la victoire. J.P. emprunte la caméra pour filmer Earl. Quelqu'un est malade, tous les invités le regardent en riant. Après les festivités, Earl regarde un film pornographique à la télé. Le lendemain matin, Earl se lève avec la caméra et se filme dans le miroir de la salle de bain, le reflet reproduisant une armée d'hommes à la caméra. Écran blanc.	Election day finally came. J.P.'s bounce even took out his sunglasses for the event, and joined my supporters who came to our place to watch the results on TV. Quand le jour des élections est arrivé, tous ceux qui avaient beaucoup à gagner à me voir rentrer se sont ramassés devant notre TV. The machine had worked perfectly. Everybody was confident but there was still a bit of tension in the air. Tout le monde était nerveux, tout le monde eh, sauf J.P., qui devait aussi contribuer à la caisse électorale de mon adversaire. The results finally came, I had won. Comme prévu, et malgré moi j'avais gagné. [...] J.P. got a few shots of me. J.P. a pas pu s'empêcher de poigner la caméra pis de faire quelques images de moi. [...] The party got started and there was champagne for everyone, even for the big ties. Le party a duré un bon bout de temps. [Il imite les bruits d'un homme vomissant.] This went on all night. Pour certains un peu trop longtemps. Côlique que je trouvais le monde de la politique impitoyable des fois. A bit too long maybe. But the boss [une affiche de Mulroney] didn't seem to mind. When everybody left, I stayed up for a while and kept to partying live with the prime minister and his family. [On voit des images de Mulroney à la télé. Earl chante: "C'est à ton tour, mon cher menton!"] Il a fallu que tout le monde s'en aille pour pouvoir écouter un émission un peu plus représentative du monde de la politique [un film pornographique.] That night I went to bed happy and well, a bit lonely. Le lendemain matin je me suis réveillé avec un arrière-goût de pouvoir au fond de la gorge. The next morn-

Légende

Lettre rouge : Dialogue en anglais



Lettre bleue : Dialogue en français

				ing I woke up ready to face up my responsibilities, je suis allé dans la chambre de bain, but instead I faced us, and there was a lot of him. On s'est fait peur pour vrai. We were all there, on était tous là. All the pea soupers on one side, pis toutes les têtes carrées de l'autre bord. The fight would have been a massacre. La bataille aurait pu être mortelle pour tout le monde. The only reasonable solution was to split. Faque on a décidé de se séparer for good, pour de bon. Yes sir! Oui madame! Bonne chance. Good luck.
6 6 9	58:08		Écran noir.	Chacun sa vie, chacun sa bobine. Okay, so eh, who's gonna start? Head or tail? Pile ou face, c'est l'amateur de trou de cul en toi qui commence. La bobine 15 c'est à toi, vas-y mon gars je te dérangerai pas. Okay, you got it buddy, I'm taking this show for a while. So, roll 15 is the first roll I did after our split. It's about my new job eh, and ghosts, I guess.
6 7 0 à 7 2 1	58:54 à 1:01:32		Écran blanc. Earl se rang en voiture au Parlement d'Ottawa. Il se rend à son bureau, rencontre son secrétaire. Puis on le voit à la télé, parlant à l'Assemblée Nationale. Il visite un musée. Écran blanc.	So when I left for Ottawa, I was really glad to be doing something at last. [Il imite le bruit des essuies-glace.] Hey please would you shut the fuck up! I eh, and there it stood, [devant le parlement] the federal erection. Ah shit, it's happening again. [...] I had to brace myself. I don't remember what day it was the first time I went to my office but judging by this, it must have around coffee break. The first ghost got in through the air conditioning and followed me to my office. There's my office. [Devant une affiche de la Reine Elisabeth] "The two dollar bitch is watching you!" That's what happened, the ghost got me started saying things I didn't want to say. [Imitant un homme devant son bureau] "Bonjour Monsieur Tremblay!" [...] I immediately spoke English to him. My secretary never tried French on me again after that. He slammed down a bunch of files, it scared off the ghost for a while anyway. A month later I had my own house. I know I should have been happy there, but the place was spooky, and it had nothing to do with the furniture. Something was wrong. I thought I came to Ottawa for a reason, but I kept forgetting what it was. The ghost was there all the time, behind me, everywhere, even inside me, making me say and do all kind of things I didn't want to. [On voit un image télévisée de Earl à l'Assemblée nationale.] "Mr. Speaker, this can't go on any longer. Eh... I can't go on any longer pretending to be myself, when in fact I'm not, when in fact I'm an imposter, somebody really screwed up deep inside. Mr. Speaker, eh, I'm not the politician you think I am, today, I have to show you the monster." The boss [Mulroney] was embarrassed. [Imitant Jean Chrétien, que l'on voit répondre en chambre.] "Mr. Speaker, the description of himself, the député of Côte St-Paul has just made, in front of this general assembly, could be applied to all the deputies of the ruling party. All of them, from the prime minister to Mr. Tremblay, and I don't see the purpose of stating what everybody knows, when there are so many important matters to be discussed here at the moment, in this chamber." What a blow. After that, the party suggested I take a break, so I tried to entertain myself, and in Ottawa, it means museums. [...] And man, these places aren't ghost free! Gradually, the ghosts succeeded in cutting of all relationships I had with the outside world. I was left with phony plastic people all around me. [...]
7 2 2	1:01:32		Écran noir.	[Il rit hystériquement.] Je pensais qu'Ottawa serait plus reposant que ça pour un politicien. Now let's see what you've been doing asshole! And watch out,

Légende

Lettre rouge : Dialogue en anglais


Lettre bleue : Dialogue en français

				<p>I might pull off some nasty tricks on you too. [Pause] Ok. Bobine 16. c'est ma première bobine solo. C'est ma dernière aussi. C'est à propos de, de ce que je me souviens en tout cas c'est à propos de la paralysie. c'est à propos d'avoir tout, d'avoir tout en fait pis de pas être capable d'en profiter. Ben arrête de niaiser pis mets-là la bobine sur le projecteur tabarnak.</p>
7 2 3 à 7 5 8	1:03:55 à 1:07:25		<p>Écran blanc. Earl visite un bureau d'emploi, un bar, puis un appartement. Plusieurs plans accélérés, quelques plans où Earl marche en tenant la caméra devant lui. Écran blanc.</p>	<p>La première chose que j'ai faite quand j'ai réussi à m'évader du Parlement ça a été de me rendre à une place où c'est qu'il engage du monde à la journée. J'avais besoin de voir du vrai monde, du monde qui ont rien devant eux-autres pis qui travaillent quand ils en ont besoin. Mais la place ressemblait pas mal trop au Parlement, avec un boss derrière une vitre blindée pis une gang de députés qui se pognent le beigne en attendant de se faire dire quoi faire. Faque je suis pas resté longtemps. J'ai chrissé mon camp pis je me suis rendu à une place où c'est j'étais certain de trouver ce que je cherchais. Je veux dire, un Ottawa qui a l'air de d'autre chose que ce que Ti-Pet ici me faisait vivre à longueur de journée. Ben non toi christ! En rentrant dans la place, je me suis retrouvé direct au Parlement. Avec un gros dans un coin pis une pitoune derrière lui qui me parlait comme si j'étais un sourd et muet. Pis toute une gang de ministres [...] qui attendaient juste d'effouarer leur pouvoir sur quelqu'un. Un moment donné il y a un indien qui s'est levé en tabarnak, il était pas content, il s'est mit à japper, "wouf! wouf!" Il s'est mis à japper après le gouvernement. Le boss a rien dit, il a juste regardé son ministre de la justice pis eh, pis ils se sont compris sans se dire un mot. Après ça tout s'est réglé sur la table de pool entre la justice pis les finances. [...] Ça avait pas d'importance lequel des deux allait gagner, ce qui est important c'est que l'Indien prenne son trou, pis que le boss soit content. [...] Mon double m'avait emmené à voir de la politique partout. Je pouvais pas en sortir, je me retrouvais tout le temps dans la même gang stérile. Après ça, je me rappelle plus ben. Je me rappelle que pour me sortir de ça, j'ai eu envie de me mettre pis que le gros m'avait donné l'adresse du ministre de la condition féminine. [Earl marche dans un corridor, il entre dans une chambre, se retourne et est face à face avec une femme, une bouteille à la main, qui le frappe] You goddam son of a bitch! No wonder I cannot remember a fucking thing! Qu'est-ce que ça peut ben changer ça si on se rappelle pas ce qu'il y a sur la prochaine bobine!</p>
7 5 9 à 8 1 8	1:07:25 à 1:10:10		<p>Écran blanc. Une mouette s'envole. Earl de face qui marche. Dans un bureau. Il se blesse avec une agrafeuse, une prise de courant, un pique-papiers, un rond de cuisinière. Une femme se met du dentifrice sur la poitrine et les cuisses, Earl ne porte que des caleçons. Quelques plans en accélérés. Écran rouge.</p>	<p>We could have been killed! And you don't give a flying fuck do you?! [Il rit] You goddam hypocrite! Mange donc de la marde estie d'Anglais de cōlisse! It's because of you that we're in this fucking mess! [Violent fracas de bouteilles.] Quoi, t'aimes pas ça quand je te dis de manger de la marde?! Mange de la marde! Mange de la marde! Don't touch me I'm warning you! [Il se blesse le pouce de la main gauche à l'aide d'une agrafeuse. Il crie.] I'll kill you! You miserable motherfucking pea soup! Eille laisse ça là ok! Laisse ça là tabarnak, touche pas à ça! [On voit des trombones accrochés à deux doigts de sa main droite, qu'il enfonce dans une prise de courant.] Ah yeah? Well, you should get a taste of your own medicine you fucking ass licker! [Il crie. Pause.] Common', be cool man! Ah oui, m'a me priver! [Sa main gauche est enfoncée dans un pique-papiers. Il crie.] [On voit une femme légèrement vêtue avec lui.] Ah you fucking human dildo! Christ de puritain de tabarnak! Common', lay off, cut it</p>

Légende

Lettre rouge : Dialogue en anglais

Lettre bleue : Dialogue en français

				out! You goddamn traitor! Son of a bitch! You dirty motherfucker! [Sa main droite s'approche d'un rond de cuisinière rouge] Eille là minute! Qu'est-ce tu fais là? Ouch tabarnak! Arrête le projecteur tabarnak! Kiss my fucking ass! Christ de wasp! Mange de la marde! Fuck you you poutine-eating-pepsi fuck face! Va donc chier christ de bloqué! There's only gonna be one pis ça va être moi noooooon!
8 1 9	1:10:10		Un gros titre d'un journal tourne, s'arrête.	"Camera, recorder, no MP : Police hope latest clues will solve Tremblay mystery."
8 2 0	1:10:23		Un autre gros titre. Il tourne.	"La police découvre sa caméra et son enregistreuse dans le Parc La Vérendrye."
8 2 1 à 8 4 4 0	1:10:35 à 1:14:15		Écran rouge. Le projecteur a basculé par terre, il fonctionne sans bobine. Un montage rapide nous montre des plans d'automobiles qui roulent, dans un tunnel, la nuit. Puis la forêt. Des gens nus se baignent paisiblement dans un lac. Il les chasse malgré lui. Il se retrouve lui-même dans l'eau, nu, et il disparaît.	[Il baille.] Where are we? Je sais pas l'diable. It's nice. Shit. [Une femme nage dans l'eau, nue.] Excuse-me, miss! Madame? Madame? Where did she go? Je sais pas mais, elle a des bons poumons. [Il voit des gens nagés dans l'eau, nus.] Qu'est-ce c'est ça? I don't know, they're like human frogs. C'est pas la sorte de frog que je connais en tout cas! There's a lot of them! It's funny, they don't talk and they seem to understand each other's. On dirait qu'ils se comprennent sans se parler. [Une petite fille s'approche de la caméra.] Allo, tu parles-tu français? You speak English? [Un homme les épie derrière un buisson.] Hello sir, eh. No no, don't go away! [Les gens se sauvent dans l'eau. Un gros plan de Earl Tremblay de face.] That that that's all folks! [Un plan nous montre Earl Tremblay dans l'eau qui regarde la camera, prend son souffle et plonge, puis disparaît dans l'eau.]
8 4 1 et +	1:14:15 à 1:15:53		Écran blanc. Générique sur des images d'Ottawa. Écran blanc.	If this film is ever shown on TV, si ce film-là est jamais présenté à la TV, it's gonna be really late at night, ça va être pas mal tard le soir. So I might as well do the job all the way. Faque je suis aussi ben d'aller jusqu'au bout. [Il fredonne "Au Canada" en duo avec lui-même.] Bonsoir merci beaucoup, good night. Thank you very much.

Légende

Lettre rouge : Dialogue en anglais

Lettre bleue : Dialogue en français

Appendice 7

Découpage technique

*Quiconque meurt,
meurt à douleur*

1997

90 minutes

	Durée	Montage & Commentaires	Trame visuelle	Trame sonore
1	00:00		Caméra à l'épaule, on peut voir l'ombre du caméraman sur le sol. Des policiers se préparent à faire un raid dans une piquerie.	POLICIER 1 (Morin): Tout le monde est en position dans ruelle? [Les policiers montent un escalier discrètement, attendent à la porte. La caméra les suit. Un autre policier se tourne vers la caméra et dit en regardant le caméraman derrière l'objectif] POLICIER 2: T'as besoin d'être vite sur le piton, dans 30 secondes/une minute on est sorti d'ici, tu vas voir ça sera pas ben ben long. [Puis la lumière de la caméra éclaire alors la porte.] POLICIER 1: Let's go!
■	0:38		Les policiers entrent en vitesse dans l'appartement. La caméra suit les policiers jusque dans une pièce. Des coups de feu sont entendus, des hurlements, un homme, Bécik (Claude) avec une arme automatique pousse un policier et retourne dans l'autre pièce. On peut voir les éclairs de coups de feu dans l'autre pièce. Sylvain (Stéphane), le caméraman, est par terre.	
3 *	1:06 - 1:14	*: Statique.	Titre: Blanc sur fond noir qui apparaît puis disparaît: "Quiconque meurt, meurt à douleur (François Villon)"	
4 *	2:15	*: Noir (ellipse).	La caméra suit l'action dirigée par Yellow (Jean-Marie), très nerveux et dynamique. Yellow menace Sylvain (regardant directement l'objectif) d'un revolver. Bécik tire le corps d'un policier vers une autre pièce, puis court au fond du couloir, où Yellow entraîne Sylvain dans le salon. Rachel s'en prend à Bécik qui regarde par la fenêtre, il la pousse vers la porte de sortie. Elle revient, Bécik lance un sachet de drogue sur la table (à côté d'une gre-	[Les gens crient.] YELLOW: [À Sylvain/caméra] Envois! Viens-t'en! Filme! [Des cris. Musique intra-diégétique.]
5	2:21		Rachel (Cylvie) et Mado (Jennifer) dans le corridor.	RACHEL: Ah pis toi avec ta christ de caméra! [Elle pousse Sylvain.]
6 *	2:35	*: Statique + noir (ellipse).	Plan ceinture de Yellow qui s'adresse à Sylvain.	YELLOW: Tu ne coupes pas! SYLVAIN: J'ai deux cassettes. Une heure et demie à peu près. Y: [Menaçant] La prochaine fois je te le dis là...
7 *	2:41	*: Straight cut (court ellipse).	Ils amènent un otage (policier) à la fenêtre. Sylvain filme Mado.	[Bécik crie aux policiers, leur montrant l'otage.] YELLOW: Eille toi sauve tes cassettes, coupe!
8 *	3:12	*: Statique + noir (ellipse). Une erreur de montage.	Pan rapide sur le mur.	
9	3:13		Plan ceinture de Peaches (Valéri) et Gipee (Patrick).	[Engueulade entre Peaches et Gipee, ils paniquent.] GIPEE: Ils vont nous traiter de la même còlisse de façon qu'on sorte tout de suite ou qu'on sorte dans deux jours! [...] G: Calme-toi estie! Bécik est full de dope au moins, on va se faire un hit christ... Calme-toi là...
1 0	3:46		Plan ceinture de Mado qui marche de long en large dans une	YELLOW: [À Sylvain, moqueur] Envoie vas-y, filme-ça là, t'aime ça?

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

** : Problème de point de vue

■ Coupure caché

			chambre, s'arrachant les cheveux. Pan à gauche vers Yellow, qui force Sylvain à filmer Mado.	
1 1	4:02		Travelling avant vers les otages, le revolver de Yellow dans le coin droit du cadre. Pan rapide à gauche...	YELLOW: Pogne-ça mon Sylvain! La mort en direct! [Des cris.] RACHEL: Eille! Elle va-tu se la fermer la yeule elle?
█	4:13		... sur un plan poitrine de Gipee Pan à droite vers Rachel. Pan sur Gipee et Yellow. Travelling arrière sur Gipee qui va dans le salon avec Bécik.	GIPEE: [À Rachel] Tu l'as eu ta dope toi côlisse faque FERME TA YEULE! [...] G: [Il regarde Yellow et la caméra] Eille Yellow! As-tu fini avec ton estie trip de l'ONF là! Tu m'énarves! [Il pousse la caméra] Ostie de caméraman de côlisse! [...] G: [À Bécik, en parlant de Peaches] Ça l'a fait rusher en christ descendre le cochon dans la cuisine là! Pis il y a juste une chose qui va la calmer, tu sais c'est quoi? YELLOW: C'est vrai! Qu'on se fasse arrêter avec le stock dans les poches ou avec le stock dans le bras là...
1 3	4:49		Plan poitrine de Yellow, de profil (droit). Pan à gauche vers Bécik. Pan à droite vers un plan pieds de Coolman (Alain) qui garde la fenêtre de la cuisine.	BÉCIK: Hey! Coolman man? Arrange donc ça leur affaire toi là! [...] YELLOW: [À Sylvain/caméra] Ah toi, fais donc ce que tu veux, coupe, coupe pas...
1 4	5:14		Plan américain de Yellow, Coolman et Gipee. Yellow et Gipee échangent de l'argent contre leur dose. Mado vient suppliant Coolman de lui en donner. Pan à gauche sur Mado qui se rend à la toilette pour vomir. Rachel vient l'aider.	COOLMAN: [À Mado] Toi dégage! Dégage sacrament! T'es dans le blackbook tu m'en dois ça fait deux semaines ostie... [...]
1 5 *	5:47	*: Statique + noir (ellipse).	Plan épaules de Mado, de profil (droit), qui pleure au-dessus du bol de toilette. Pan à droite vers Yellow.	SYLVAIN: [À Yellow] Ça donne rien de tourner ça, je comprends pas! GIPEE: [À Yellow] Comment ça se fait qu'il est pas attaché avec les autres lui là? YELLOW: Pour une fois qu'on en a un avec nous autres. Cette race-là, quand ils filment, on a toujours la face collée sur le plancher pis les menottes dans le dos, ben là c'est nous autres qui tient le gros boute, comprends-tu? Il va comprendre ostie! On va l'éduquer, il pourra plus jamais se cacher derrière sa caméra ce gars-là! [...] Il va peut-être en contaminer d'autres ostie, il va finir par comprendre! G: La seule affaire qu'il y a à comprendre ici, c'est que t'es en train de faire la Boîte Noire de la piquerie ostie! Y: Exactement! [À Sylvain/caméra] Qu'est-ce qu'il se passe là? Rien! Qu'est-ce qu'on fait dans ce temps-là? On ferme! [Sylvain: "Tu veux j'arrête?"] Allume, éteint!
1 6 *	6:41	*: Statique + noir (ellipse).	Plongée + travelling avant sur Coolman qui se pique. On voit en gros plan.	[...]
1 7	7:36		Plan ceinture de Rachel qui écoute de la musique paisiblement.	
1 8	7:38		Plan poitrine de Yellow qui tremble. Pan à Coolman qui est adossé au mur. Pan à droite en plongée sur les otages, l'un deux couvert de sang.	
1 9	7:55	*: Statique + noir (ellipse).	Gros plan sur le bras de Bécik. Pan en haut sur Bécik en plan	BÉCIK: [À Sylvain/caméra] Manque rien! [...]

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse) ** : Problème de point de vue

█ Coupure caché

*			poitrine. Coolman prépare son bras pour sa dose.	
20	7:58		Gros plan sur la seringue qui entre dans la veine de Bécik.	BÉCIK: [À Sylvain/caméra] Le pognes-tu là? SYLVAIN: Oui oui, je l'ai. [Bécik met une cassette dans un stéréo.]
21	8:34		Plan ceinture de Bécik qui s'allume une cigarette, calmement. Pan descriptif du salon, l'homme sur le divan dort, Yellow est assis calmement.	[Musique intra-diégétique, Plume Latraverse. Le téléphone sonne.]
22	9:03		Plan pieds de Coolman au fond du couloir. Pan rapide à ...	
█	9:05		Plan ceinture de Bécik qui répond au téléphone. Il raccroche et lance le téléphone dans la cuisine. Pan rapide...	
24	9:22		Plan américain de Bécik à la fenêtre. Pan rapide à gauche...	
25*	9:28		... Plan genoux de Mado qui marche dans le couloir. Pan à droite vers Yellow. Travelling avant vers la cuisine où Mado demande sa dose à Coolman.	YELLOW: [À Sylvain, en chuchotant] Envoie, va poigner ça! MADO: J'ai besoin de quelque chose! COOLMAN: Je veux rien savoir! Quand tu me payeras tes dettes je m'occuperai de toi... M: J'ai rien d'autre à te donner! Quoi, tu veux mon corps, c'est ça que tu veux? C: Je m'en sacre. RACHEL: Mado, on se calme là! [...] Je vais t'en payer un là!
26	10:29	Plans 26 à 30 sont en continuité logique.	Plongée sur un billet de 10\$ sur la table, Rachel le pointe à Coolman.	[...]
27	10:39		Plongée sur Coolman qui met deux sachets sur la table. Rachel les prend (pan) et les donne à Mado. Travelling avant sur Mado qui marche rapidement vers sa chambre.	[...] MADO: Fuck, je suis pas capable de l'ouvrir!
28	10:58		Plongée sur Rachel qui prépare le hit de Mado.	
29	11:10		Plongée sur le bras de Mado, Rachel tente de la piquer une première fois.	[...]
30	11:18		Plan ceinture de Mado, de dos, et de Rachel, qui la pique dans la poitrine. Mado s'assoie lentement sur le sol avec Rachel.	
31	12:29	Changement de location et d'ambiance (ellipse).	Plan poitrine de Yellow dans la cuisine qui pousse Sylvain (travelling avant) vers le salon. Pan rapide à gauche vers...	[...]
█	12:41		... Plan américain de Coolman. Pan à droite vers Bécik, qui répond au policier depuis la fenêtre.	
33	13:11		Même que #32.	[...] YELLOW: Toi arrête de filmer! Coupes ostie!
34*	13:19	*: Statique + noir (ellipse).	Plan ceinture de Yellow, il met de la musique. Travelling avant suivant Gipee vers la cuisine. Un des otages l'appelle.	[...]
35	13:57		Plan poitrine de Peaches qui fume une cigarette. Zoom out révélant Gipee et les deux otages. Ils discutent.	[Un des policier demande qu'ils laissent sortir son coéquipier blessé.] GIPEE: Écoute, toi quand tu nous pognes sur la rue, qu'on soit des junkies, des bandits, des tapettes, ou des nègres tabarnak, c'est la même còlisse d'affaire. Ben regarde c'est la même chose pour nous autres: quand on vous regarde vous êtes tous rien que des

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

** : Problème de point de vue

█ Coupure caché

				osties de cochons. COOLMAN: Ils comprennent rien, essaie pas de leur expliquer quelque chose.
3 6	14:28		Plan d'ensemble de Gipee, Peaches, Yellow et des deux otages.	[...] YELLOW: [Au policier] Écoute bien, si c'était pas toi qui étais là ce serait moi, hein!
3 7	14:51	Jump-cut.	Même que #36.	[...] YELLOW: [À Sylvain/caméra] Sauve tes cassettes estie! [...]
3 8	15:12		Plan ceinture de Yellow. Pan à gauche vers Yellow, Peaches et Gipee.	SYLVAIN: C'est repartie! [Il a mis une nouvelle cassette.] YELLOW: Tabarnouche! Tes cassettes durent aussi longtemps que mes fixes, hein mon Sylvain! [...] POLICE À L'EXTÉRIEUR: Voulez-vous quelque chose? BÉCIK: [À la police] Je veux qu'on me sacre la paix! [...]
3 9	16:00		Plan pieds de Peaches dans la cuisine. Pan à droite vers le Pique sur le divan. Pan à gauche de retour à Peaches qui s'approche de la caméra. Elle embrasse la caméra. Pan à droite vers le Pique qui souffre. Bécik demande à Coolman de lui amener une seringue pour le Pique.	[...] [Le Pique parle anglais.]
4 0	17:39		Plan ceinture de Coolman et Bécik.	COOLMAN: On vient encore de perdre du stock... BÉCIK: Perdre du stock? Toi Golden tu te souviendras de ça quand je serais à sa place pis toi dans mienne!
4 1	17:49		Plan épaules de Bécik.	
4 2	17:53		Plan américain de Peaches qui se lève. Pan à droite sur Coolman qui pique le bras du Pique.	
4 3	18:13		Plan pieds du Pique.	
4 4 *	18:50	*: Statique + noir (ellipse).	Plan américain de Bécik qui marche vers la cuisine. Le policier plaide pour la vie de son partenaire.	[Bécik ordonne à Coolman de lui amener une dose pour le policier blessé.] RACHEL: Qu'est-ce tu fais là Bécik?! Gaspille pas ça!
4 5	19:09		Plan épaules des policiers.	
4 6	19:11		Plan poitrine de Bécik, de dos. Il s'approche du policier blessé pour le piquer. L'autre policier l'interpelle.	[...] BÉCIK: [À l'autre policier] Qu'est-ce tu veux toi? Toi t'as rien compris! Ici c'est moi le boss! C'est moi, la mafia! C'est moi, le gouvernement! On a tous voté ici, la dope est légale!
4 7	19:52	Jump-cut.	Plan épaules des policiers.	
4 8	19:54		Plongée sur Bécik qui crie et frappe le policier.	[...]
4 9 *	20:05	*: Statique + noir (court ellipse).	Plongée sur Bécik qui pique le policier souffrant.	[...]
5 0	20:28		Plan tête de Yellow qui regarde par la fenêtre, derrière le rideau. Pan à droite, la caméra se faufile au travers du rideau pour voir à l'extérieur.	GIPEE: Ils nous ont spotté comme il faut! YELLOW: Mets-en qu'ils nous ont spotté comme il faut!
5 1	20:49		Plan poitrine de Peaches qui parle à la caméra. Gipee allume la lumière de la caméra. Peaches ouvre la porte de la chambre de bain, révélant Sylvain.	[On entend Gipee derrière la caméra.]

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

** : Problème de point de vue

■ Coupure caché

5 2 *	21:03	*: Statique + noir (ellipse).	Plongée sur Sylvain, assis sur le bol de toilette les pantalons baissés.	[...] PEACHES: Tsé, c'est sûr t'es habitué d'aller toujours [t'infiltrer] dans l'intimité du monde, pour une fois que ça peut t'arriver, on va en profiter, on va voir quel effet que ça te fait! [Ils rient.]
5 3	21:30		Plongée sur Sylvain.	[Yellow arrive.]
5 4	22:11	Jump-cut.	Même que #53.	GIPÉE: C'est vrai que vous autres, quand il y a pas assez de marde dans l'actualité il faut que vous en fassiez hein! [...]
5 5 *	22:41	*: Statique + noir (ellipse).	Un long travelling de l'appartement. Tout le monde est calme. Yellow s'adresse à Sylvain, brandissant une corde devant la caméra en souriant.	[Musique intra-diégétique.] YELLOW: [Chantant] Oh Canada! C'est la fin des programmes mon p'tit Sylvain, c'est l'heure du dodo! [...]
5 6 *	24:22	*: Statique + noir (ellipse).	Le matin. A travers le rideau, plan d'ensemble des toits d'en face. Un policier y est caché. Pan rapide...	YELLOW: [A Sylvain/caméra] Eille pogne ça mon Sylvain, check ça le lever du jour, une vraie carte d'assurance-maladie! SYLVAIN: Ouhen, il manque juste le soleil au milieu Yellow! Y: Oui mais les malades sont là par exemple! Nous autres aussi on est malade, on se soigne avec quoi? On se soigne avec qu'est-ce qu'on a! Moi pis Rachel, nous autres c'est la coke. [...] Avec la coke il y a de la joie mais ça dure pas longtemps, c'est de l'ouvrage la coke, vingt minutes un bras, un buzz au vingt minutes là... Par contre il y a les smackeux. Connais-tu ça le smack, l'héroïne? S: Plus ou moins, j'ai jamais fait ça moi... Y: Viens ici... [Il ouvre la porte de la chambre de Peaches et Gipee] Oh! [Gipee referme la porte] Oups! Ils sont en train de le préparer mais après ça ils sont bons pour deux heures! [...] Par contre... Je vais t'en montrer un autre, viens voir ça... [Ils se dirigent vers la chambre à Mado] Un vrai petit ange! Elle a-tu l'air bien? S: Elle a l'air mieux que la nuit passée! Y: Mais elle là, regarde-moi, elle là, elle pourrait être dans marde pis elle serait bien pareil! Elle a eu son hit, c'est ça, l'héro. Pis il y a ceux qui font les deux à part de ça. [Ils vont vers Coolman dans la cuisine qui dort.] Ceux qui font les deux là, ils commencent comme lui, pis sais-tu comment ils finissent? [Ils se dirigent vers le salon.] Ils finissent comme lui, comme le Pique! C'est de même qu'ils finissent. Pis je vais te dire de quoi, le Pique là, il est loin loin loin, il est dans un univers mental ben loin que de l'univers mental à eux autres là-bas [les policiers.] Tout le monde sait que manger des beignes ça gèle pas à peu près, mais ils pourraient jamais en manger assez pour être dans un univers mental comme celle du Pique. Pis toute ça là mon Sylvain, si on n'avait pas ça ici là, comprends-tu qu'on aurait plus rien! S: Oui, je comprends... Y: C'est-tu bon ça mon Sylvain?!
	24:38		... Plan américain de Yellow. Travelling + pan suivant Yellow.	
5 8 *	27:00	*: Statique + noir (ellipse).	Travelling vers le salon, Bécik parle au Pique.	[Le policier à l'extérieur leur demande d'échanger un otage contre de la bière.] RACHEL: Eille, de la bonne bière froide contre un cochon les gars?
5 9	27:13	Jump-cut.	Plan général du salon, Bécik se précipite à la fenêtre.	YELLOW: [Moqueur] Brillant Rachel! Écoute bien l'agneau, la minute qu'il y en a un de la gang qui va sortir d'ici pis qu'ils vont apprendre qu'il y a un cochon qui est en train de crever, qu'est-ce que tu penses qui va arriver? [...]

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

** : Problème de point de vue

■ Coupure caché

6 0	28:06		Travelling avant suivant Rachel dans la cuisine. Plongée sur les otages.	[...] COOLMAN: [Au policier] Moi j'ai compris ça, c'est ça la vie, c'est d'en profiter estie tant qu'on peut le plus souvent possible à planche, c'est trop court! Pas de temps à perdre nous autres! POLICIER: Ouhen, ça vaut la peine de vivre comme toi! C: C'est bien beau avoir une bonne job, une belle petite femme, une belle petite maison, des beaux petits enfants pis crever en pleine nuit parce qu'il y a le feu dans la cabane là, qu'est-ce tu vas faire là, ça vas-tu être le temps de triper là? [...] Moi j'ai compris ça, pis je vais vous payer la traite! RACHEL: Eille wow! [...]
6 1	28:58		Plan ceinture de Peaches qui sort de la chambre.	PEACHES: [En regardant les policiers] Sacrament, ça me donne encore plus envie de vomir mon <i>cold turkey</i> voir les chiens effouarés chez-nous à matin! [...]
6 2	29:25		Peaches, assise à table pour se piquer. Elle devient plus calme. Pan vers les otages.	[...] PEACHES: Si vous vous occuperiez de choses plus importantes que ça là dans vie, des affaires de même ça l'arriverait pas. [...]
6 3	31:48		Plongée sur les otages en plan pieds.	POLICIER: [À Peaches] Tu vois même pas ce que tu fais! PE: T'en sais rien man! P: Ta gueule. PE: Je vois bien plus clair que toi, c'est la lucidité qui nous fait faire ça! P: Regarde-toi l'allure ciboire! PE: Check toi! Faut-tu pas être con calvaire d'avoir choisie de plein gré de devenir un flic! Avoir choisi tabarnak de faire chier le peuple! De donner du trouble, de donner de la marde, tsé d'écœurer constamment, c'est ça leur job! P: Imagine-toi si tout le monde était comme toi! PE: Ben ça serait ben mieux que du monde comme toi, j'imagine! P: Belle mentalité! PE: Moi je suis douce, j'écœure personne, je fais mes petites affaires, je reste chez-nous, ou sinon je travaille, pis je demande rien. Je demande rien à personne, pis je dois rien à personne... Sauf à mon dealer des fois! [Elle rit.] COOLMAN: Ça là [une seringue à la main], c'est ma façon à moi de me déconnecter de toute la marde qui se passe à l'entoure dans la rue pis que tu ramasses à la pelleté. Dépendance ou dépendance là, tsé comment est-ce qu'il y en a des alcooliques pis des gamblers qui vont au casino là, la boisson, le cul, le jeu c'est toutes la même affaire, sauf que ça [il lui montre la seringue] c'est pas légal. [...] La loi va toujours être contre nous autres vous avez décidé ça pis ça va rester de même! Vous allez faire la guerre aux drogués pas à la drogue, belle mentalité! [...]
6 4	33:04	** : Coupure qui n'affecte pas la trame sonore	Plan ceinture de Coolman qui parle au policier. Zoom in sur la seringue en gros plan. Zoom out.	P: Belle mentalité! PE: Moi je suis douce, j'écœure personne, je fais mes petites affaires, je reste chez-nous, ou sinon je travaille, pis je demande rien. Je demande rien à personne, pis je dois rien à personne... Sauf à mon dealer des fois! [Elle rit.] COOLMAN: Ça là [une seringue à la main], c'est ma façon à moi de me déconnecter de toute la marde qui se passe à l'entoure dans la rue pis que tu ramasses à la pelleté. Dépendance ou dépendance là, tsé comment est-ce qu'il y en a des alcooliques pis des gamblers qui vont au casino là, la boisson, le cul, le jeu c'est toutes la même affaire, sauf que ça [il lui montre la seringue] c'est pas légal. [...] La loi va toujours être contre nous autres vous avez décidé ça pis ça va rester de même! Vous allez faire la guerre aux drogués pas à la drogue, belle mentalité! [...]
6 5	33:45		Gros plan sur la radio, dans la cuisine.	[...]
6 6	34:22		Plan épaules de Bécik qui regarde par la fenêtre.	[...]
6 7	34:29		Plan d'ensemble vu de la fenêtre. Sylvain zoom in sur un policier caché dans l'immeuble d'en face.	SYLVAIN: Tu vois-tu de quoi? BÉCIK: C'est toi qui a la caméra tu vois-tu de quoi? S: Non, je vois rien. B: C'est bon à rien cette ostie de caméra-là! [Yellow appelle Sylvain dans la cuisine.]
6 8 *	35:14		Travelling avant vers la cuisine.	[...] GIPEE: [Au policier] Avant de me parler des coûts

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

** : Problème de point de vue

■ Coupure caché

6 9	35:19		Plan poitrine de Gipee. Pan à gauche vers les otages.	sociaux de la dope, parle-moi donc des profits sociaux des coupures dans l'Aide sociale pis dans les services de santé ostie? [...] POLICIER: Mes boss sont dehors, va leur dire à eux autres, pas à moi! Q: Tes vrais boss sont au Parlement pis à la Bourse ostie. [...] Tes boss pis nous autres on est pareil, c'est ça que tu comprends pas. Tsé eux autres ce qui les rend high c'est le cash pis nous autres c'est la dope. Ni eux autres ni nous autres on n'en a jamais assez... Pis on est prêt à tout, tu le vois là! On est prêt à tout pour rester high. Je vais te dire, la seule différence entre tes boss pis nous autres, c'est qu'eux autres ce qu'ils font ça leur attire les tapes dans le dos, pis nous autres ça nous attire les tapes sur la yeule! [...]
7 0	35:32		Plan américain de Gipee et Peaches. Pan en bas vers les otages.	
7 1	35:41		Plan américain de Gipee qui s'avance vers le policier.	
7 2	35:53		Plan épaules du policier. Pan à droite vers un plan poitrine de Gipee.	
7 3 *	36:41	*: Statique + noir (ellipse).	Pan à gauche en plongée sur la cuisine	
7 4	36:55		Plan poitrine de Rachel. Pan à droite sur Peaches.	
7 5	37:02		Plan poitrine de Yellow. Pan à droite vers Rachel et Gipee.	[Musique intra-diégétique.]
7 6	37:28		Plan épaules de Yellow.	[...]
7 7	37:32		Plan poitrine de Gipee.	YELLOW: Là on est faite, ok! [...]
7 8	37:34		Plan ceinture de Yellow qui jette un coup d'œil au policiers. Pan à droite vers Gipee, Peaches et Rachel.	[...]
7 9	37:47		Plongée sur le revolver de Coolman qu'il se lance d'une main à l'autre.	
8 0	37:50		Plan poitrine de Rachel et Gipee. Bécik demande à Coolman d'apporter son stéréo dans le salon (pan).	[Musique intra-diégétique.] [...]
8 1	38:09		Plan pieds de Coolman qui dépose le stéréo dans le coin du salon. Pan + zoom sur le Pique qui dort.	
8 2	38:19		Plan poitrine de Gipee, pan sur tous les gens arrivant dans le salon.	
8 3	38:37		Plan américain de Yellow et Peaches, Gipee et Rachel sont assis par terre.	
8 4	38:47		Plan poitrine de Rachel qui danse.	
8 5	38:51		Plan poitrine de Bécik qui relaxe.	
8 6	38:55		Plan américain de Yellow. Le policier à l'extérieur parle. Pan à gauche vers Bécik.	
8 7	39:09		Plan américain de Rachel.	
8 8	39:11		Même que #86.	
8 9	39:14		Plan ceinture de Yellow qui rit.	
9 0	39:18		Plan américain de Bécik qui parle au Pique.	

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

** : Problème de point de vue

■ Coupure caché

9 1	39:23		Plan épaules de Gipee qui rit. Zoom out sur Peaches dans ses bras.	
9 2	39:29		Plan poitrine de Rachel qui chante "Le rap des junkies".	
9 3	39:39		Plan tête de Sylvain, Yellow tenant la caméra. Il l'interview.	<p>YELLOW: [À Sylvain] Parle-moi de toi? SYLVAIN: Ben, j'ai pas grand chose à dire... Y: T'es allé à l'école? C'est payant ça? S: [...] Ben, oui. Y: Qu'est-ce tu fais avec ton argent? C'est ça que je veux savoir! S: Rien de spécial là. Y: T'ai-tu acheté des affaires? S: Oui, je me suis acheté un jeep là. Y: Pis une laveuse-sécheuse aussi j'imagine? Un lave-vaisselle, une tondeuse hein, est-ce que je me trompe? Tsé dans le fond t'es comme nous autres, t'as un problème de sur-consommation, sauf que nous autres le lendemain tout ce qu'on a c'est des trous dans les bras, vous autres gang de malades quand vous consommez vous faites des trous dans couche d'ozone, des trous dans les forêts, des trous dans les budgets, hein? On est juste une forme évoluée de votre maladie, nous autres au moins on se bio dégrade... [...] Dans le fond là, on est pas mieux que vous autres ostie... [...]</p>
9 4 *	41:22	*: Statique + noir (ellipse).	Plan épaules de Coolman, de profil (droit). Yellow tient encore la caméra.	
9 5	41:28	Jump-cut.	Même que #94, mais de plus près.	<p>COOLMAN: La seule manière que j'ai eu pour faire de l'argent c'était de faire des vols, pis une piaule, temps en temps un dépanneur. De l'argent vite fait c'est vite flippé aussi hein... Un moment donné t'es habitué d'en avoir de la dope... Le seul qui m'a donné une chance moi dans ma vie c'est Bécik ostie, il m'a pris pour runner pour lui. Ça a été comme un tournant dans ma vie ça tsé, j'avais plus besoin de rien faire d'illégal pour me crinquer, je la payais plus ma dope en faisant ça... Pis ça c'est encore un autre tournant dans ma vie, je sais pas trop comment ça va finir ça mais... Anyway ça c'est un autre affaire là, je sais pas pourquoi je te raconte ça, ferme ça là!</p>
9 6 *	42:34	*: Statique + noir (ellipse).	Plan ceinture de Rachel qui danse. Zoom out révélant Peaches qui danse dans le salon, Yellow assis par terre. Pan à droite vers Bécik qui hoche la tête au son de la musique.	[Musique intra-diégétique.]
9 7	43:11		Gros plan sur une seringue plantée sur une planche de fléchette.	[...]
9 8	43:16		Plan ceinture de Rachel, Yellow lui pose des questions.	
9 9	43:25		Plan poitrine de Gipee et Peaches, assis par terre. Yellow en avant-plan, de profil (gauche). Pan à gauche vers Rachel.	<p>YELLOW: Mettons que tu serais sur un île déserte, ben à part de la dope qu'est-ce que tu voudrais amener? RACHEL: Une belle pitoune que j'aime qui m'aime, même j'aurais pas besoin de dope si j'avais ma belle pitoune. Y: Si t'avais ça t'aurais plus de problème dans la vie? R: Ben, je serais sûre d'un bien être certain pendant un certain bout de temps. Dans le fond là, qu'est-ce que j'ai le plus besoin dans vie pis que je prends de la dope quand je l'ai pas là, c'est de l'amour. J'aurais pas besoin de dope sur mon île déserte. [...] [À la fin de son dialogue, la caméra se tourne vers le couple de Gipee et Peaches.]</p>
1 0 0	44:17		Plan poitrine de Yellow.	YELLOW: [À Sylvain/caméra] Ok, je te laisse aller mon partner, amuse-toi!

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

** : Problème de point de vue

■ Coupure caché

1 0 1	44:22		Plan ceinture de Gipee et Peaches.	<u>SYLVAIN</u> : Peaches? En fait je sais pas trop comment commencer mais j'aimerais savoir c'est comment t'en es venu à consommer?
1 0 2	45:06		Plan ceinture de Yellow.	<u>PEACHES</u> : Ben, ça me tente pas vraiment de te raconter ça là... <u>S</u> : Pourquoi? <u>PE</u> : Ben, je te connais pas là, pis c'est... c'est indiscret.
1 0 3	45:08		Même que #101.	<u>GIPEE</u> : On aurait dû l'attacher avec les cochons lui! <u>PE</u> : Une chose je peux dire là c'est certainement pas parce que j'étais heureuse. [...]
1 0 4 *	45:17	*: Statique + noir (ellipse).	Plan poitrine de Yellow, de profil (gauche), très nerveux. Il refuse de se livrer à la caméra, les autres lui reprochent l'idée.	[...]
1 0 5	45:36		Plongée sur Rachel.	<u>YELLOW</u> : M'écoutes-tu je t'ai dit de couper là!
1 0 6	45:40		Plongée sur Gipee et Peaches.	
1 0 7 *	45:47	*: Statique + noir (ellipse).	Plongée sur Yellow qui s'allume une cigarette.	[Musique intra-diégétique.]
1 0 8	45:57		Pan à droite sur Mado en contre-plongée qui demande sa dose à Bécik. Yellow remplace Bécik à la fenêtre. Pan sur Bécik qui se dirige vers la chambre de bain, suivie de Mado. Pan à gauche vers Yellow.	<u>BÉCIK</u> : [À Mado] Envoie, j'ai un deal pour toi. [Ils vont vers la chambre de bain, entrent et ferment la porte.] <u>YELLOW</u> : [À Sylvain/caméra] Elle va y goûter elle.
1 0 9 *	46:48	*: Statique + noir (ellipse).	Pan à gauche sur Bécik qui revient de la chambre de bain, il remonte ses pantalons. Pan à droite vers Mado.	
1 1 0	46:59		Plan pieds de Mado qui retourne vers sa chambre en pleurant. Elle prépare sa dose.	[Bécik appelle Sylvain.]
1 1 1	47:40		Plan poitrine de Bécik qui s'adresse à la caméra.	<u>BÉCIK</u> : [À Sylvain/caméra] Approche-toi! T'es voyeur? Ben je vais t'en donner du stock moi! [...] Écoute ben comme il faut! [Il enlève son chandail pour lui montrer le tatou d'une croix sur son bras.] Tu la vois-tu la croix? Ben un moment donné, à quatre cinq ans, j'ai fait un overdose d'identité, ok? Pis à partir de cinq ans, il y a juste ça [il montre ses poings] qui marchait pour faire respecter mon nom! Pis check-le mon nom (un autre tatou sur son bras, "Burn"), assez fucké que je l'ai en anglais! Tout ce que ça a donné c'est ça, fallait que tu fight pour que tu ailles quelque chose! Faut que tu sois fucké en tabarnak! Pis quand quelqu'un parlait à mon vrai nom, ben des fois je savais pas que c'était à moi qu'il parlait! Pis quand tu continues de même pendant quinze vingt ans là, ton identité t'en a plus, ok? Un moment donné tu le sais plus! Quand ça te tombe dans les mains par hasard, c'est du gros power! [...] Asteur va faire ton cinéma ailleurs!
1 1 2	49:48		Plongée vue de la fenêtre.	[Peaches, Coolman et Rachel parlent.]
1 1 3	50:00	** : La trame sonore n'est pas affectée par la coupure.	Plan ceinture de Rachel, assise à la table. Pan à gauche vers Peaches.	
1 1	50:09		Plan poitrine de Coolman, pan à droite vers un plan poitrine de	<u>RACHEL</u> : La drogue légale ça a ben trop d'effets secondaires! Moi je suis une fille ben ben primaire,

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

** : Problème de point de vue

■ Coupure caché

4			Rachel.	tu comprends? Les effets secondaires ça m'a tout le temps fucké la tête ben raide, ça m'a rendue dingue. La drogue légale c'est pas fait pour moi! Je sais pas ce qu'ils mettent là-dedans, mais ça marche pas avec la chimie de mon cerveau! Moi mon stock est fait exprès pour toutes mes neurones, tu vois il n'a pas de problème! <u>POLICIER:</u> [Sarcastique] Ben non, tu n'as pas de problème toi, c'est certain!
1 1 5 *	50:36	*: Statique + noir (courte ellipse).	Plongée sur un plan poitrine du policier. Pan à gauche vers Rachel.	<u>POLICIER:</u> Juste à te voir aller, sacrament! Juste à te voir la bine, que tu te fous de quoi t'as l'air là... <u>RACHEL:</u> Je le sais que ça a l'air fou ce que je te dis, que si la drogue était légale ça sauverait des vies, mais je vais t'expliquer pourquoi! Ça sauverait des vies parce que le monde mourrait plus d'overdose de Drano, de Comet, d'Ajax, d'eau Javel, de bout de néon rempli de mercure, je te le dis! Si c'était légal, le stock serait de qualité, comme le hash en Hollande! Pis là le monde irait chercher ça dans les Régies, pis là le méchant gouvernement s'en mettrait ben plus dans les poches que qu'est-ce que la mafia lui donne pour qu'il ferme sa yeule pis ses yeux. <u>P:</u> T'as même pas le cœur d'aller travailler côlisse!
1 1 6	51:24	** : La trame sonore n'est pas affectée par la coupure.	Plan ceinture de Coolman (<i>reaction shot</i>).	[On entend la discussion de Rachel et du policier continuer en arrière-plan.]
1 1 7	51:30	** : La trame sonore n'est pas affectée par la coupure.	Plan ceinture de Rachel et du policier.	<u>RACHEL:</u> Faque là il faudrait qu'il s'arrange avec le méchant gouvernement, comme asteur. Ils sont là, juchés ben haut sur leur montagne pis ils font des lois dans "l'intérêt du pays" qu'ils disent... "Dans l'intérêt du pays" pis ils pensent que je vais croire ça! C'est dans l'intérêt de leur compte en banque! Pis là un coup qu'ils ont fait leur estie de show, là ils nous regardent devenir de plus en plus pauvres, et de plus en plus dangereux, de plus en plus fuckés!
1 1 8	52:02		Plan genoux de Yellow dans la cuisine.	[...]
1 1 9	52:07		Plan genoux de Rachel qui marche autour du policier.	<u>RACHEL:</u> C'est ça la "démocratie," ils peuvent ben donner des leçons à Fidel Castro pis à Saddam Hussein, il y a du cash à faire... Entre autres avec les Chinois, ils vont pas les écoeurer les Chinois avec la démocratie, ils perdraient du cash! [...] C'est pas toute! Un coup qu'ils ont fait tout ça, ils nous mettent la bible dans la face pis ils nous disent "Ils faut vivre selon ses moyens," "La dope rend l'humain semblable à la bête" et "Le crime ne paye pas"! Pis là ils nous envoient vous autres dans nos piaules pour nous varger dessus ostie! Hein, ça date pas d'hier que c'est ben mieux de payer le monde que de les truster! <u>POLICIER:</u> Moi je fais juste ma job... [Pan en bas vers les lettres "POLICE" sur son blouson.]
1 2 0	53:06		Plan ceinture du policier qui s'adresse à la caméra.	<u>POLICIER:</u> [À Sylvain/caméra] T'as pas honte de filmer ça toi tabarnak?!
1 2 1	53:09		Plan genoux de Rachel qui se dirige vers la caméra.	
1 2 2 *	53:13	*: Statique + noir (ellipse).	Plan d'ensemble du salon. Bécik crie aux policiers dehors.	[...]
1 2 3	53:53	** : La trame sonore n'est pas affectée par la coupure.	Plan poitrine de Peaches qui s'allume une cigarette.	[Musique intra-diégétique.] <u>PEACHES:</u> [...]

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse) ** : Problème de point de vue

■ Coupure caché

1 2 4	53:59	affectée par les coupures.	Plan pieds de Rachel et Mado qui dessine sur le mur.	PEACHES: [À Mado] C'est quoi tu fais?
1 2 5	54:03		Plan poitrine de Mado qui dessine un ange sur le mur. Zoom out dévoilant Peaches.	MADO: C'est ce que j'attends... J'attends de m'envoler.
1 2 6	55:07		Plan épaules de Peaches, de profil (droit).	RACHEL: C'est exactement ça qui se passe quand je me fais un fixe, je m'envole pis il y a pas personne pis rien qui peut m'atteindre.
1 2 7	55:20		Plan ceinture de Mado qui regarde à la gauche du cadre.	PE: Sur le smack là, il y a plus de peine, personne peut te faire plaisir, même si ça fait mal, <i>the best!</i> T'as plus aucun besoin de rien, plus de désir physique, plus envie de manger, tout seul, pas d'ami autour de toi tu t'en christ, pas d'amour, on s'en fou! Anyway, toutes ces affaires-là sont là pour te faire mal : ton chum est là pour te laisser, tes amis sont là pour te fourrer, pis la bouffe est là pour te faire engraisser. Le smack, c'est la paix, le bien-être et l'harmonie.
1 2 8	55:38		Même que #125.	[...]
1 2 9	55:42		Plan poitrine de Mado, Rachel étendue derrière elle.	
1 3 0	56:05		Plan poitrine de Peaches, de profil (droit).	
1 3 1	57:00		Même que #129.	
1 3 2	57:11			Plan ceinture de Yellow qui lit un livre devant la fenêtre.
1 3 3	57:20			Plongée en plan ceinture de Mado, au côté du policier blessé.
1 3 4	57:36		Plan ceinture de Peaches qui se verse un verre d'eau. Pan en bas vers Coolman étendu par terre, une seringue dans la main droite.	
1 3 5	57:55		Plan ceinture de Mado qui sort de la pièce, elle retourne vers sa chambre.	
1 3 6	58:16		Plan ceinture de Yellow qui verse un verre d'eau. Pan à gauche sur Yellow qui fait boire le policier malade, puis l'autre.	SYLVAIN: C'est cool Yellow. C'est correct ça.
1 3 7	59:17	** : Insert. La trame sonore demeure intacte.	Plongée sur l'évier de la cuisine plein de vaisselle sale.	YELLOW: Qu'est-ce tu fais là mon Sylvain? SYLVAIN: Ben, des natures mortes! [...] Tu ris mais ça peut servir un moment donné dans ton film!
1 3 8	59:19		Plan d'un dessin qui montre deux policiers brutalisant un homme qui dit: " <i>Whoever you vote for... the government wins.</i> " Pan à droite vers un signe : "Bière Froide."	Y: "Mon" film! Écoute ben, je pense ben que c'est plus ton film que mon film! [...] Tu sais bien que dans le fond ça va être le film de celui qui va rester poigné avec hein! Entre toi pis moi, je pense pas que j'ai ben des chances que ça soit moi qui le finisse ce film-là...
1 3 9	59:32		Plan d'une poubelle pleine. Pan en haut vers la cuisinière sale.	
1 4 0	59:43	** : La trame sonore n'est pas affectée par la coupure.	Gros plan sur le pied du Pique, pan vers son visage.	[Musique intra-diégétique.]
1 4 1	1:00:06		Plan épaules du Pique. Pan vers Bécik qui répond à Coolman.	COOLMAN: [À Bécik] Eille sacrement! Ça fait une demi-heure qu'il est réveillé ton cochon pis qui râle! BÉCIK: Fais-y une shot, pis tu viendras en faire une au Pique après.
1 4 2	1:00:17		Plongée sur les policiers, zoom out dévoilant Coolman. Pan sur les junkies. Pan rapide à gauche vers...	C: Une au Pique après aussi estie! L'inventaire baisse mon homme! B: Eille tabarnak!

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

** : Problème de point de vue

■ Coupure caché

	1:00:34		... plan poitrine de Coolman. La caméra suit l'action.	<p>PE: C'est quoi ça Coolman "l'inventaire"? C'est quoi l'idée on était censé en avoir en masse?</p> <p>C: Ça c'est pas de vos affaires, c'est entre moi pis Bécik, pis la business ici c'est nous autres!</p> <p>PE: C'est pas le Pique qui va être en manque c'est nous autres!</p> <p>C: Ça baisse, ça devient rare, ça devient cher à part de ça!</p> <p>PE: Ben là, "ça devient cher", qu'est-ce tu vas faire avec cet argent là anyway?</p> <p>C: [Il retient Rachel qui s'en va avec une seringue vers la chambre de Mado] Eille où tu t'en vas? C'est ici pour le cochon!</p> <p>RACHEL: Il y en a pour le cochon estie, il y en a pour Mado! Pis lui c'est d'un vétérinaire qu'il a besoin le cochon, moi je suis pas un vétérinaire!</p> <p>GIPEE: [À Rachel] Mado a pas besoin de se rincer la bouche ben ben estie pour payer sa dope depuis hier!</p> <p>R: [Elle menace Gipee avec la seringue] Eille! C'est quoi ton ostie de problème? Une shot de VIH peut-être?</p> <p>G: Malade!</p> <p>C: [À Bécik] Check ça sacrament elle s'en va donner ça à Mado!</p> <p>BÉCIK: Laisse-là aller là, fuck off ostie!</p>
1 4 4 *	1:01:13	*: Statique et noir (ellipse).	Plan de l'immeuble d'en face.	[Bécik crie aux policiers dehors.]
1 4 5	1:01:26	** : La trame sonore n'est pas affectée par la coupure.	Plan américain de Bécik et Coolman qui s'engueulent.	[...]
1 4 6	1:01:31		Plan poitrine de Bécik et Coolman qui s'engueulent (angle différent). Pan rapide...	BÉCIK: Le trip est pas fini! Qu'ils viennent nous chercher tabarnak!
	1:01:39		... plan poitrine de Yellow à la fenêtre. Pan rapide à gauche vers...	[...]
	1:01:45		... plan poitrine de Bécik qui revient à la fenêtre.	
1 4 9	1:01:58		Plongée sur un plan ceinture de Mado dans sa chambre.	
1 5 0	1:02:06		Plan ceinture de Coolman qui prépare une seringue.	[Yellow veut un fixe mais Coolman refuse parce qu'il n'a pas d'argent. Après l'avoir supplié, Coolman lui donne sa dose.]
1 5 1	1:02:21		Plan américain de Yellow debout devant Coolman. Pan à gauche sur Yellow qui se précipite dans une chambre avec sa dose, il ferme la porte.	YELLOW: [À Sylvain/Caméra] Pas un mot à Rachel, ok?
1 5 2	1:02:41		Plan de la porte où Yellow est entré.	
1 5 3	1:02:49		Plan poitrine de Yellow qui tremble.	<p>SYLVAIN: Côlique Yellow claque-moi pas dans les mains!</p> <p>[...]</p> <p>RACHEL: [De l'autre pièce, à Coolman] Comment ça il y en a plus de coke?</p> <p>YELLOW: [À Sylvain/caméra] Là il faut que je fasse le deuxième avant que l'autre vienne ici! [...]</p> <p>R: Tu vends de la dope à un gars qui a pas de cash!</p> <p>[...]</p>
1 5 4	1:03:30		Plan ceinture de Rachel en colère.	RACHEL: [À Coolman] Je te regarde aller, t'es même plus capable de faire des affaires tellement t'es gelé!

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

** : Problème de point de vue

■ Coupure caché

				COOLMAN: Je le sais que tu vas revenir me voir... R: Il a donné le dernier quart à Yellow! Ce petit égoïste-là, ce christ de chien sale-là! Pas de danger qu'il vienne partager avec moi! Ben non! Click le junkie, gratis ciboire! C'est pas correct ostie! [...]
1 5 5	1:04:10		Plan ceinture de Rachel qui fouille la maison pour un hit.	[Musique intra-diégétique.]
1 5 6	1:04:15	Jump-cut.	Plan ceinture de Rachel qui pousse le Pique par terre. Bécik la prend par les bras et la pousse contre le mur en la menaçant.	RACHEL: [À Bécik] Je veux avoir de la dope là! [...]
1 5 7	1:04:41	Jump-cut	Plan poitrine de Rachel par terre. Pan à droite sur le Pique.	
1 5 8	1:04:57		Plan ceinture de Bécik, de profil (droit), à la fenêtre.	
1 5 9 *	1:05:00	*: Ellipse marquée par l'arrêt soudain de la musique.	Plan épaules d'un policier.	[Les policiers à l'extérieur parle à Bécik.]
1 6 0	1:05:07		Plan poitrine de Peaches et Gipee dans le corridor.	PEACHES: [Elle pleure] Moi je veux sortir d'ici calvaire! GIPEE: Pour aller où christ? Pour aller faire quinze ans à Tanguay? PE: Certainement pas, mais là au moins s'il en restait assez du smack je te jure je m'en péterais une tout de suite ostie, mon dernier hit! G: Si t'as envie qu'on se tue il y a du stock en masse ici pour se tuer, regarde juste les guns qui se promènent ici! PE: J'aimerais mieux faire une overdose moi que me retrouver en dedans, non merci!
1 6 1	1:05:56		Pan à gauche vers un plan poitrine de Coolman.	[Musique intra-diégétique.]
1 6 2	1:06:03		Plan poitrine de Mado qui se berce sur elle-même.	[Musique intra-diégétique différente de #161.]
1 6 3	1:06:14		Contre-plongée sur le toit de l'immeuble d'en face, un policier juché derrière la cheminée.	
1 6 4 *	1:06:21	*: Statique + noir (ellipse).	Plan américain de Gipee, Coolman à ses pieds qui se pique.	GIPEE: [À Coolman] Regarde Peaches elle en a besoin! COOLMAN: Je vais pas vous écouer quand vous êtes dans votre chambre! G: J'espère qu'il t'en reste au moins tabarnak! Il est mieux de t'en rester! C: Il en a plus. POLICIER: Ostie d'égoïstes! Au lieu de vous occuper tout le temps de votre christ de drogue vous pourriez penser à lui [son coéquipier]! G: Comment ça il y en a plus? C: À partir d'asteur là, tout ce qu'il me reste-là, c'est ma vie. G: T'es donc ben sale! Il te reste juste ta vie, je vais te dire une affaire, ça vaut pas grand chose de la vivre à cette heure-ci! [...]
1 6 5	1:06:33		Plan épaules du policier.	
1 6 6	1:06:36	** : La trame sonore n'est pas affectée par la coupure.	Même que #164.	
1 6 7	1:07:17	Jump-cut.	Plan poitrine de Peaches.	[...]
1 6 8	1:07:32		Plan ceinture de Rachel, assise par terre dans le salon. Pan à droite vers le Pique qui souffre.	
1	1:07:54		Travelling avant suivant Yellow	YELLOW: [À Sylvain/caméra, la caméra recule]

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse) ** : Problème de point de vue
 ■ Coupure caché

6 9			vers la cuisine. Mado est debout en train de piquer une seringue dans un contenant.	Eille! Tu vas y aller jusqu'au bout pour une fois toi! [...]
1 7 0	1:08:02		Plan ceinture de Mado qui lance le contenant sur la table. Pan à gauche sur Mado qui s'enferme dans la chambre de bain. Pan à droite vers Yellow qui tient le contenant de jus d'orange. Pan à gauche suivant Yellow qui tient la caméra vers la chambre de bain.	YELLOW: [Il tient le contenant devant la caméra] Eille, as-tu vu? Elle est rendu sur la vitamine C, il est un peu tard pour faire ça! [...] SYLVAIN: Tu commences à plus me faire rire là votre affaire! Y: Viens-t'en on va aller la repogner! S: Eille arrête ça! Y: Viens-t'en toi christ de tabarnak! S: T'es pas tanné toi christ? Regarde-là! Y: Mado! Raconte-z-y là, c'est pour la TV! Racontez-y, la prostitution, combien de graines que t'as mangées depuis l'âge de treize ans! MADO: [Elle crie] Fuck you! Tu veux savoir je suis qui? Je suis rien!
1 7 1 *	1:08:41	*: Statique + noir (court ellipse sans changement apparent).	Même que #170.	YELLOW: [À Sylvain/caméra] Toi! Mado, dis-y au moins que c'est vrai ce que je lui dis estie! Ta mère toujours saoule, ton père qui te passait sur le corps tout le temps! [Mado brise le miroir dans la chambre de bain et sort en courant. Rachel prend Yellow par sa chemise et le pousse contre le mur.] RACHEL: Ça va faire, tu la laisses tranquille! Y: Faut qu'il [Sylvain] comprenne, s'il comprend pas avec elle il va falloir qu'il comprenne avec un autre estie! R: Il comprendra jamais rien de toute façon! Y: Il faut qu'il comprenne estie! R: [Calme] Avec un autre que t'as dit, mais quelle bonne idée! Raconte ta vie au monsieur! [...] Y: Moi, j'ai rien moi estie! Mes parents m'ont pas fait ce qu'ils ont fait à elle! R: Tes parents! Parlons-en de tes parents! Grosse cabane à Outremont, chacun un char, une belle pelouse, ils ont tout tes parents! Il y a rien qu'une affaire qu'ils ont jamais eu, c'est des enfants! Dis-le au monsieur [en pointant la caméra] que c'est vrai ce que je dis! Dis-y que c'est vrai! Dis-le à la TV! SYLVAIN: C'est tu vrai ça Yellow? [Yellow pousse Rachel et s'enferme dans une chambre.]
1 7 2	1:09:46		Plongée sur un plan pieds de Yellow, face au mur.	[Les policiers à l'extérieur parlent à Bécik.]
1 7 3	1:09:52		Plan pieds de Mado à travers un rideau, assise dans sa chambre.	
1 7 4	1:10:05		Plan d'ensemble du salon. Bécik à la fenêtre. Pan rapide à droite...	
█	1:10:10		... plan ceinture de Coolman qui va vers Rachel (pan à gauche). Pan à gauche vers Bécik. Pan rapide...	COOLMAN: Qu'est-ce tu fais? RACHEL: Je sacre mon camp! [...]
█	1:10:21		... plan poitrine de Rachel et Coolman. Elle ouvre la porte et s'en va. Coolman se dirige vers la fenêtre.	[...]
1 7 7	1:10:31		Contre-plongée vue de la fenêtre sur un plan d'ensemble de la rue, Rachel qui marche avec les mains sur la tête.	
1 7 8	1:10:41		Plan poitrine de Bécik. Zoom out.	POLICE À L'EXTÉRIEUR: Votre amie est en sécurité. Elle est en route pour l'hôpital, pour faire en sorte qu'elle puisse entrer en désintoxe le plus vite possible. [...]

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

** : Problème de point de vue

█ Coupure caché

1 7 9	1:10:57		Plan poitrine de Peaches et Gipee.	PEACHES: [En colère contre Gipee] Je suis malade comme un chien, pis toi tu vas t'enfermer dans les chiottes pour faire ton smack, maudit christ de rat! [...] J'aurais jamais pensé ça de toi! On s'en est déjà parlé de ça, le smack s'est supposé d'être pour toi pis moi, ensemble, pas séparément! C'est comme faire l'amour ça ciboire, on baise pas chacun de notre bord pis dire qu'on fait l'amour ensemble! [...] Le smack c'est comme faire l'amour pis là tu viens de me tromper! Pareil comme si t'étais allé baiser une autre fille! [...] GIPEE: [À Sylvain/caméra] Toi là! [Il ferme la porte violemment.]
1 8 0	1:11:56		Le soir, contre-plongée sur le toit de l'immeuble d'en face, un policier vise la fenêtre avec une carabine.	[Les policiers à l'extérieur demande à Bécik s'il veut quelque chose.]
1 8 1	1:12:09		Contre-plongée vers le ciel derrière les rideaux.	
1 8 2	1:12:27		Plan ceinture de Bécik, Coolman arrive. Pan latéral vers le policier qui plaide pour la vie de son coéquipier.	[...]
1 8 3	1:13:10		Plan poitrine de Yellow, de profil (gauche).	SYLVAIN: Ça va pas Yellow? YELLOW: Eille Sylvain, mets-en pas trop là! S: Ok, je te laisse tranquille.
1 8 4	1:13:45		Travelling avant sur Bécik qui vient de se piquer.	[Musique intra-diégétique.]
1 8 5	1:14:02		Plan général de la chambre de Mado qui dessine compulsivement sur le mur.	
1 8 6	1:14:07		Travelling vers la chambre à Mado, assise par terre qui dessine un monstre qui tente d'attraper son ange.	
1 8 7	1:14:37		Plan général de la chambre à Yellow. Il emplit une seringue avec de la vodka et se l'injecte dans le bras, sans avoir conscience de la présence de la caméra. Travelling avant vers un plan épaules de Yellow (lorsque Yellow interpelle Sylvain). La caméra suit Yellow. Lorsqu'il menace l'objectif avec son arme, travelling arrière, puis Sylvain trébuche.	YELLOW: [A Sylvain/caméra] Bienvenue dans mon confessionnal! SYLVAIN: Dans ton confessionnal? Qu'est-ce tu veux dire? Y: Depuis que la TV à fait fermer les églises, c'est les kodaks qui ont remplacé le curé. Pour nous dire quoi faire, pour nous faire la morale, pour nous dire ce qui est bon, pas bon... Plus d'église, rien que des TV! Ça en fait des responsabilités ça! S: Je te suis pas ben ben, qu'est-ce que tu veux dire? Y: Ben, ça en donne du pouvoir ça... Hein, mon p'tit curé! S: T'es saoul, tu délires là! Y: Tout aurait pu se passer comme d'habitude, hein? T'aurais pu rentrer ici, ramasser tes preuves que le diable existe pis aller montrer ça au monde pour qu'ils se tiennent tranquilles, hein? C'est ça tu voulais faire? S: Moi je faisais ma job! Y: La badluck là, là t'es poigné en enfer, avec des diables tout autour de toi! [Il s'approche en gros plan de l'objectif. Le Pique tousse.] Hein le Pique! C'est-tu vrai qu'on est en enfer? S: Il est loin le Pique! Y: Il connaît ça l'enfer le Pique, ça fait trente ans qu'il brûle dedans! Me semble que, si j'étais curé, si j'étais à ta place là, j'aimerais savoir ça pourquoi le bon dieu a créé l'enfer, t'es-tu déjà demandé ça toi? [...] Pourquoi le bon dieu a créé l'enfer si c'est lui qui a tout fait? S: C'est des histoires ça!

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

** : Problème de point de vue

■ Coupure caché

Quiconque meurt, meurt à douleur (1998)

				<p>Y: S'il avait été si hot que ça, ben christ il aurait tout fait pour qu'on soit bien! [...] [Il s'approche en gros plan de l'objectif] Il est pas si hot que ça, le bon dieu! [...] Pis là les caves, comme nous autres, on peut rien faire, sauf se rafraîchir le sang avec un stuff qui coûte la peau des gosses, pis qui est illégal par-dessus le marché! Me semble là, toi pis ta gang mon p'tit Sylvain, vous pourriez pas nous rendre la tâche un peu plus facile, vous pouvez pas lui parler au grand boss, vous pouvez pas lui demander de baisser juste un petit peu le thermostat! Au lieu de pitcher à tout bout de champ des bûches dans le feu!</p> <p>S: Je fais juste ma job moi! J'ai pas grand chose à dire.</p> <p>Y: Me semble, avec les pouvoirs que vous avez!</p> <p>S: J'ai pas de pouvoir moi, c'est le directeur des programmes qui a le pouvoir, pis je l'ai rencontré une fois! [...]</p> <p>Y: T'es en enfer ici! Même que t'es presque mort!</p> <p>S: Wo!</p> <p>Y: Il faut que ton église fasse quelque chose pour nous autres une fois que tu vas être sorti d'ici! Faire réfléchir le monde! Hein? Si vous êtes pas capable de rendre nos rafraîchissements légal, ben correct! Mais arrêtez de nous visser des cornes dans le front, ça fait mal ça! [Il pointe son arme vers l'objectif.]</p> <p>S: Eille relaxe Yellow!</p> <p>Y: Ça fait plus mal qu'une balle dans le front!</p> <p>S: Eille tabarnak arrête ça là!</p>
1 8 8 *	1:20:21	*: Statique + noir (ellipse).	Image qui bouge. Zoom out révèle Coolman qui attache Sylvain au côté des policiers. Pan à gauche sur les policiers, puis sur Sylvain.	<p>[...]</p> <p>YELLOW: Allo Sylvain! Comment tu te sens? Qu'est-ce que ça fait de voir le vrai monde juste avec tes yeux? Hein?</p> <p>POLICIER: Vas-y Yellow bave-le!</p> <p>SYLVAIN: Ta gueule!</p> <p>[...]</p>
1 8 9	1:21:17		Plan poitrine de Yellow avec la caméra dans un miroir sale. Pan + travelling vers la pièce des otages.	<p>[...]</p> <p>POLICIER: Vite! Venez ici!</p> <p>COOLMAN: Vas-tu lui fermer la yeule à ton partner!</p> <p>P: Il est en hémorragie, faites quelque chose tabarnak! Il est en train de se vider estie!</p> <p>[...]</p>
1 9 0 *	1:21:53	*: Statique + noir (ellipse).	Pan dans la pièce des otages. Plan épaules de Sylvain, pan vers l'image d'un enfant, pan vers Sylvain. Pan rapide...	[...]
█	1:21:57		... plan épaules de Bécik, pan à Coolman. Travelling vers la cuisine. Pan rapide...	[...]
█	1:22:05		... pan à gauche vers les otages. Bécik et Coolman en plan pieds se disputent à propos du sort du policier en hémorragie. Coolman tire à bout portant le policier blessé.	[...]
1 9 3 *	1:22:18	*: Statique + noir (Renforce l'impact dramatique du geste de Coolman).	Même que #192. Pan suivant Bécik qui casse une fenêtre, Coolman s'éloigne. Bécik le retient. Gipee saute dans la mêlée. Pan à gauche sur Peaches qui pleure. Pan à droite dans le corridor + zoom in sur Gipee qui crie.	[...]
1 9 4	1:22:50		Plan américain de Coolman et Gipee qui se disputent dans la cuisine.	<p>[...]</p> <p>GIPEE: Tabarnak! J'ai pas envie de passer le restant de ma vie en-dedans! Là au lieu d'en avoir pour un deux trois ans sacrament, on a pour la vie!</p>

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

** : Problème de point de vue

█ Coupure caché

				[...]
1 9 5	1:22:55	** : La trame sonore n'est pas affectée par la coupure.	Plongée sur les otages, Peaches pleure. Pan rapide...	
█	1:23:05		... plan épaules de Coolman qui reste à la fenêtre de la cuisine. Pan à gauche + zoom in sur Sylvain qui pleure. Gipee vient consoler Peaches.	
1 9 7	1:23:35		Plan ceinture de Gipee qui empêche Peaches de sortir de l'appartement. Travelling sur Gipee qui enferme Peaches dans leur chambre.	[...] GIPEE: On meurt ensemble estie!
1 9 8	1:23:55		Plan pieds de Bécik qui fait feu par la fenêtre.	
1 9 9	1:24:14		Plan d'ensemble de la rue à l'extérieur vue à travers les rideaux.	[Musique intra-diégétique.]
2 0 0	1:24:21		Gros plan sur une ampoule.	
2 0 1	1:24:24		Plongée sur Gipee assis par terre. Pan à droite vers le Pique sur le divan, puis vers Bécik. Pan rapide à droite...	
█	1:24:37		... pan à droite vers la chambre de Mado + zoom in, elle continue à dessiner sur le mur.	
2 0 3	1:24:44		Plongée sur un plan ceinture de Peaches étendue dans la chambre. Travelling vers Coolman qui dort près de la fenêtre, puis vers les otages, une trace de sang indique où le corps du policier a été déplacé. Zoom in sur Sylvain.	
2 0 4	1:25:05		Travelling avant vers le salon, le pique est debout.	
2 0 5 *	1:25:29	* : Statique + noir (ellipse).	Gros plan de Yellow qui place la caméra. Il recule et s'assoie avec un livre.	<u>YELLOW</u> : [Il lit] "Il meurt par vice ou haine, quiconque meurt, meurt à douleur, tel qu'il perd vent et haleine, son fiel secrète sur son cœur."
2 0 6 *	1:26:09	* : Statique + noir (ellipse).	Le jour. Contre-plongée sur le plancher ensanglanté, pan en haut vers un plan américain de Coolman qui se dispute avec Bécik parce que les otages ont disparues. Pan rapide...	[...]
█	1:26:30		... Plan ceinture de Bécik dans le salon, de dos.	
2 0 8	1:26:32		Gros plan sur les rideaux qui sont poussés, plan nerveux de la rue.	<u>YELLOW</u> : Gang d'hypocrites! C'est pas de nous autres que vous avez honte, c'est de vous autres! Mais même là on va rester votre échec ostie! On va rester votre péché, pour l'éternité!
2 0 9	1:26:51		Pan à droite sur Bécik qui fait feu dehors. Pan rapide à gauche sur Bécik...	
█	1:26:56	** : Ce plan cache trois autres coupures.	... pan à droite vers la fenêtre criblée de balles. Pan vers le haut (Yellow est touché) et la caméra tombe par terre. On voit le couloir à l'envers. Quelqu'un	[On entend les coups de feu. Puis le silence.]

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse) ** : Problème de point de vue
 █ Coupure caché

			(Le Pique) prend la caméra et nous montre Yellow, mort, Bécik, blessé, et Mado, morte, son ange est maintenant en gigantesque oiseau noir. Soudainement, des policiers entrent en trombe, menace l'objectif avec leurs armes. La caméra tombe. L'écran devient noir.		
2 1 1	1:28:09	L'écran rapetisse lentement, devenant du plus en plus un carré ressemblant à un écran de télévision.	Plan poitrine d'une lectrice de nouvelles. Un bulletin de nouvelles raconte les "faits" en bref des événements de la piquerie du quartier Hochelaga-Maisonneuve. Générique.	[Une musique extra-diégétique se fait de plus en plus forte.] LECTRICE DE NOUVELLES: Une fusillade entre toxicomanes et policiers a mit fin tôt ce matin à la prise d'otages de la piquerie du quartier Hochelaga-Maisonneuve. Rappelons que pendant plusieurs heures, huit toxicomanes ont séquestré deux policiers et un caméraman de la chaîne MBI. Une histoire qui se termine plutôt mal puisque l'un des otages, un policier, a été tué par ses ravisseurs au cours de la nuit. Tandis que lors de la fusillade, deux des ravisseurs sont morts, et deux autres ont été blessés. Le compte rendu de Jean-Victor Hugo.	
2 1 2	1:28:35		Plan d'ensemble de l'immeuble. Zoom in sur une civière dans l'escalier en colimaçon.	JEAN-VICTOR HUGO (voix off): C'est dans cet immeuble situé à l'angle des rues Webster et Robert que les deux policiers et le caméraman de l'émission "Justice en Direct" ont été séquestrés pendant trente-deux heures. Tout débute lors d'une descente effectuée par l'escouade des narcotiques [...]	
2 1 3	1:28:42		Plan ceinture de Sylvain parlant avec un autre homme.	[La chanson "La p'tite bébête" des Colocs.]	
2 1 4	1:28:44		Plan général à l'extérieur, des ambulanciers sont affairés.		
2 1 5	1:28:50		Plan d'ensemble de l'immeuble, des policiers armés descendent les escaliers avec le Pique, un autre tient la caméra.		
2 1 6	1:29:00		Zoom in sur un policier.		
2 1 7	1:29:05		Plan ceinture du Pique dans une auto-patrouille.		
2 1 8	1:29:10		Plan poitrine de Sylvain qui regarde l'immeuble.		
2 1 9	1:29:11		Contre-plongée de la fenêtre criblée de balles. Pan à gauche sur des ambulanciers qui descendent une civière.		
2 2 0	1:29:18		Plan genoux de Peaches sur une civière.		
2 2 1	1:29:24		Contre-plongée sur Gipee qui sort de l'appartement, des menottes aux poignets.		
2 2 2	1:29:36		Pan à droite sur un policier.		
2 2 3	1:29:46		Même que #211.		
2 2 4	1:29:52		Des images d'une autre histoire couverte par le bulletin de nouvelles au soir des quinzaines.		

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

** : Problème de point de vue

■ Coupure caché

2 2 5	1:29:54		velles, on voit des cuisiniers préparer divers plats.		
2 2 6	1:29:58				
2 2 7	1:30:01				
2 2 8	1:30:06				
2 2 9	1:30:08				
2 3 0	1:30:12				
2 3 1	1:30:14				
2 3 2	1:30:18				
2 3 3	1:30:22				Même que #211. L'image "s'éteint" comme une télé.
2 3 4	1:30:33				Titre.
2 3 5	1:30:35	Titre disparaît. Écran noir.			

Légende

* : Non-continuation du temps/espace (ellipse)

** : Problème de point de vue

■ Coupure caché