

## Que disent les images?

Marie-Claude Loiselle

---

Number 146, March–April 2010

Distribution

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/62759ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Loiselle, M.-C. (2010). Que disent les images? *24 images*, (146), 10–16.



CINÉMA QUÉBÉCOIS

BILAN 2009

# QUÉ DISENT LES IMAGES ?

par Marie-Claude Loiselle

illustrations : Catherine Lepage pour 24 images

IL EST TOUJOURS ÉCLAIRANT DE SE PENCHER SUR UN ENSEMBLE DE FILMS RÉALISÉS DANS une période restreinte en tentant de saisir ce que ces réalisations révèlent de la société dans laquelle ils s'inscrivent, parfois même malgré la volonté de leur auteur. Les productions symboliques d'une société ne sont jamais anodines et disent bien plus de choses que ce qu'on veut bien y lire au premier regard. La manière dont les cinéastes s'emparent du réel pour le façonner, avec la volonté de livrer des œuvres personnelles, originales – du moins dans le cas des films qui nous occupent ici –, fait de celles-ci des objets révélateurs qui participent, chacun à leur façon, à construire une image de l'espace collectif québécois. On peut par ailleurs se demander ce que tous ces films mis ensemble diront de nous dans dix, vingt ou cinquante ans.

**B**ien sûr, toutes les images diffusées par les films forment davantage une sorte de mosaïque complexe qu'un portrait clair de ce qui travaille de l'intérieur notre société. On a pu remarquer par exemple qu'un courant dominant du cinéma québécois des années 1980-1990 a exploité l'inconfort chronique de personnages prisonniers de la ville et qui, très souvent, ne cherchaient qu'à (s')oublier, s'étourdir, lorsqu'ils n'étaient pas poussés par l'envie de partir, de s'exiler : personnages sans appartenance ou qui s'envisageaient comme tels.

Où en sommes-nous maintenant? Comment notre cinéma se dépêtre-t-il de cette période durant laquelle il a tenté de faire oublier sous le vernis glacé de ses films ce que le climat avait de maussade et de délétère? Lorsqu'il s'agit de saisir ce que notre cinéma nous renvoie comme image de notre monde, certaines réalisations, au-delà même de leurs qualités ou de leurs faiblesses, s'offrent comme un baromètre particulièrement sensible. Qu'est-ce que les cinéastes ayant aujourd'hui moins de 35 ans, par exemple, disent de nouveau ou de manière différente de ceux qui les ont précédés depuis un quart de siècle?

## LES NOUVELLES AVENUES

Simon Galiero, avec son premier long métrage *Nuages sur la ville*, impose déjà un ton, une personnalité tout à fait unique. Son film ne ressemble à rien de connu, bien que l'on reconnaisse ce qu'il doit au cinéma québécois des années 1960, mais, dans cet héritage, Galiero puise plutôt une énergie et une sorte d'innocence souveraine propre à cette époque révolue sans se placer sous son joug de façon servile. Car ce film est bien ancré dans le présent, mais de la façon

la plus clairvoyante qui soit, en prenant de la hauteur par rapport à celui-ci, mais sans jamais adopter une attitude surplombante. C'est que le cinéaste pose plutôt un regard étonné sur le monde, comme si rien de tout ce dont il est témoin allait de soi, comme si les choses les plus banales de la vie quotidienne prenaient soudainement une allure d'étrangeté, sinon d'absurdité – comme dans le cinéma de Tati, par exemple. Il maintient donc une distance souvent ironique, portée par un humour venant teinter le film d'une légèreté qui n'est qu'apparente. On comprend qu'elle ne fait qu'endiguer une inquiétude sourde qui se propage sous la surface insolite du film et qui se trouve symbolisée de façon métaphorique par cette menace imprécise venue du ciel : bruit sourd, dont on ne sait s'il s'agit du tonnerre, de l'écho lointain d'un quelconque cataclysme.

Le désarroi qui s'exprime ici devant le monde est saisi à bras-le-corps par le cinéaste qui cherche à le nommer, à le révéler sous de multiples angles par les différents segments du récit, qui deviennent autant d'éléments qu'il fait s'entrechoquer et interagir. Tout au long du film, les arbres, la lumière, le vent, le ciel, les animaux surgissent comme des signaux, des repères qui indiquent à ceux qui sont perdus – que ce soit Jean-Paul,

ou Janusz et Jacek, littéralement (et métaphoriquement) perdus au cœur de la forêt – qu'ils sont « les otages du monde muet », comme l'écrivait si bien Francis Ponge; d'un



monde qui a ici « perdu le nord », mais auquel nous demeurons liés, comme nous le sommes les uns aux autres, parfois sans le savoir, tels les personnages de ces récits entrecroisés qui se trouvent tous interreliés par la présence de Jean-Paul. Ainsi, le regard de Simon Galiero, sans cesse à l'affût de ce qui oppresse notre monde, apparaît profondément impliqué dans ce qui peut advenir.

Le cinéma de Denis Côté se situe à mille lieues de celui que nous venons d'évoquer, alors que chacun de ses films ne cesse de rappeler le refus du cinéaste de se considérer partie prenante du monde auquel il appartient. Si sa plus récente réalisation, *Carcasses*, éveille l'intérêt par sa façon de pousser encore plus loin les frontières de la marginalité, il rappelle aussi combien son attrait pour les climats troubles, sans autre motif qu'eux-mêmes, avait pu paraître vain dans ses deux précédents films : *Nos vies privées* et *Elle veut le chaos*. Ici, ce qui se manifeste dans la première partie du film comme une énième exploitation de la figure du « gugusse » – celui dont il est si facile de profiter en documentaire en s'amusant de ses attitudes décalées – prend une tout autre tournure lorsque débarque dans l'univers de Colmor encore plus excentrique que lui : quatre trisomiques, par lesquels s'immisce dans le récit une humanité toute simple – grâce à la fraternité et à l'affection qui s'expriment entre eux, totalement nouvelle chez Côté –, entraînant même le brocanteur solitaire à nouer une relation avec eux. C'est comme si, soudainement, une percée était ménagée permettant d'offrir un espace de liberté mentale au spectateur : ouverture bienfaitrice dans un cinéma jusque-là trop conscient et préoccupé de l'effet qu'il pouvait produire et qui proposait avant tout des films laboratoires totalement autarciques, impuissants à étendre leur portée au-delà des univers qui s'y trouvaient campés et, par conséquent, à bouleverser notre regard sur le monde (mis à part *Les états nordiques*). Et si le but

ultime de ces films est, comme l'a déjà laissé entendre le cinéaste, d'amener le spectateur là où il ne voulait pas aller, est-ce vraiment pour lui offrir ce seul bref instant d'étonnement, le temps que dure le film? Retiré dans un cinéma sans enjeux, Côté ne semble rien avoir à dire à qui que ce soit, préférant la pose désabusée de celui qui, revenu de tout, traverse des lieux qui n'ont d'intérêt pour lui que s'ils servent de décor à ses lubies. En cela, il se révèle également beaucoup plus dans l'air du temps qu'on l'imagine.

Bien sûr, on peut reprocher à *Carcasses* de donner encore une fois l'impression que le cinéma n'est qu'un joujou entre les mains d'un cinéaste aux visées un peu puérides, et qui, malgré l'image d'indépendance rebelle qui lui colle à la peau, affiche une attitude plus mitigée et inoffensive qu'on le prétend, cherchant de toute évidence davantage l'approbation d'un certain milieu auquel il s'identifie qu'à secouer, ne serait-ce que par la forme, les carcans perceptifs du spectateur. Qu'y a-t-il de tellement audacieux dans ce cinéma qui risque finalement bien peu tant Côté reste en retrait de ce qu'il provoque, comme s'il ne s'agissait que de lancer quelques bêtes dans la fosse pour voir ce qu'il va advenir. Ce n'est certainement pas parce qu'il a osé catapulter des trisomiques dans la « cour à scrap » de Colmor – comme il a parachuté deux Bulgares dans la campagne québécoise dans *Nos vies privées* – que le rapport du spectateur à ce qu'il connaît ou croit connaître s'en trouve bouleversé. C'est parce que ce qui se passe à l'écran dans la deuxième partie de *Carcasses* vient redéfinir les limites de la marginalité jusqu'à les rendre ambiguës (un peu comme dans *La moindre des choses* de Philibert) que cette « audace » et le film tout entier trouvent tout à coup une raison d'être, laissant même espérer qu'il s'agisse là d'une ouverture vers de nouvelles perspectives.

Autre figure de la dite « nouvelle vague » québécoise, Rafaël Ouellet, après *Le cèdre penché* et *Derrière moi*, continue de



Nuages sur la ville de Simon Galiero

tout dans le monde – et qui a engendré son lot de cinéastes marquants, que ce soit Tsai Ming-liang, Béla Tarr, Nuri Bilge Ceylan, Apichatpong Weerasethakul, pour ne nommer que ceux-là. Il s'agit là en tout cas d'un courant assez bien établi pour nous rappeler que si le temps est un des fondements du cinéma, il est également une des dimensions les plus difficiles à maîtriser afin de rendre les plans suffisamment vivants, habités, hantés même, pour soutenir le regard du spectateur et le maintenir dans un état d'extrême tension et d'attention. Lorsqu'il ne reste que la pose, le lenteur pour la lenteur, le plan fixe pour le plan fixe, ce qui guette alors, c'est le vide.

### LA LIGNE DU RISQUE

En fait, ce qui fait la force de la démarche d'un cinéaste, c'est de se situer au-delà de tout modèle, de toute manière de faire « labellisée » par son époque, non pas parce que ce cinéaste ne se reconnaît pas de sources d'inspiration fortes chez d'autres créateurs, mais parce que le seul langage possible pour lui est celui qui est au plus près de sa personnalité, langage unique, qui établit un rapport au temps mais hors du temps, seul capable de traduire une façon personnelle d'être dans le monde.

C'est en tout cas ce qui rend attachant cet étrange objet qu'est *À quelle heure le train pour nulle part ?* de Robin Aubert. La mince trame narrative de ce film est étrangement similaire à celle de *New Denmark*, à la différence que le personnage imaginé par Aubert ne semble pas avoir d'autre choix que de partir, hanté par un geste monstrueux et irréparable qu'il aurait commis (rêvé? souhaité commettre?) et qui le lance sur les routes de l'Inde, dans un périple qui est à la fois une fuite et la quête d'un énigmatique frère jumeau (identique!). Mais cette quête du frère, tout comme celle de la sœur dans le film de Ouellet, apparaît encore une fois comme un prétexte pour affronter la douloureuse et lancinante question de la place d'un individu dans le monde, ici immergé, perdu même, au milieu d'un milliard d'autres individus. Elle nous rappelle aussi qu'au Québec le cinéma, tout comme la littérature depuis des décennies, est traversé de façon récurrente par un rapport trouble à l'identité et par son pendant symbolique, la figure de l'exil : partir ailleurs à la recherche de soi. L'angoisse identitaire, qui prend quelquefois une tournure humoristique assez savoureuse dans *À quelle heure...*, devient moins convaincante quand elle s'exprime par des plongées dans le délire mental du protagoniste, trop lourdement illustrées. Là où par contre le film est le plus fort, c'est dans sa capacité d'observer cette Inde impénétrable où le personnage se trouve propulsé : les visages, que le cinéaste filme à la fois pour leur force d'attraction et comme des énigmes, la foule qui encombre les rues, les hommes et les femmes vaquant à leurs activités quotidiennes, les sons qui s'entrechoquent, tout cela est rendu comme dans un kaléidoscope d'impressions, qui en vient à répondre à l'état fiévreux du voyageur errant. À l'écoute de l'énergie particulière du pays et de ses habitants, le film s'enrichit ainsi d'un aspect documentaire exploité avec beaucoup de sensibilité. Manifestement dégagé de toute attente extérieure, de toute volonté de plaire ou de s'inscrire dans quelque mouvance que ce soit, Aubert s'abandonne librement à ce qu'une

immersion dans un univers où l'on perd tous repères peut permettre d'explorer comme limites. Au risque de s'y perdre un peu parfois...

Xavier Dolan non plus, pour son premier long métrage, *J'ai tué ma mère*, ne s'est pas cantonné dans une rassurante demi-mesure, bien qu'il soit encore trop tôt pour dire s'il saura



La donation de Bernard Émond

imposer une manière de faire vraiment unique. Ce que l'on peut constater pour l'instant, c'est qu'il n'a pas hésité à s'y tenir sur le fil du rasoir, près du déséquilibre, se lançant dans une entreprise que l'on sent précaire, qui aurait pu sombrer plus d'une fois dans l'impudeur, le comédien-cinéaste étant toujours au bord de se casser la gueule, mais trouvant le moyen, parfois *in extremis*, de retomber sur ses pieds. Malgré la part autobiographique importante dans les situations mises en scène par Dolan, ce qui sauve le film du narcissisme (que certains lui ont pourtant reproché), c'est qu'il gagne progressivement une portée universelle. Au-delà du contexte social et de la révolte adolescente propre à notre époque ici exhibée, l'histoire que Dolan raconte excède ce cadre pour nous plonger dans la toute première histoire du monde, cette relation primordiale que représente le lien d'un fils à sa mère, avec tout ce qu'elle comporte de sentiments complexes, ambigus et quelquefois violents. Le film, animé par une énergie dévorante, parvient à mettre en relief une confusion de l'être, qui frôle parfois la folie, ainsi que la fragilité du personnage d'Hubert. Bien sûr, quelques séquences n'échappent pas au cabotinage, mais celui-ci est largement compensé entre autres par la sensibilité avec laquelle Dolan parvient à exprimer un sentiment rarement exposé au grand jour lorsque l'on filme des adolescents : la tendresse, dans des moments de complicité entre Hubert et Antonin qui s'offrent comme des oasis de paix.

Face à ce qui travaille de l'intérieur ce film, où se côtoient les sentiments les plus opposés, le jeune cinéaste a privilégié des choix esthé-

s'intéresser à l'adolescence au féminin avec *New Denmark*. On retrouve encore ici cet état de flottement qui maintient les personnages comme dans un temps suspendu, état doublement amplifié cette fois par la disparition de la sœur de Carla, la protagoniste, qui passera ses journées d'été à la chercher sans relâche, battant la campagne, la forêt et les chemins environnants. Or, à mesure que les jours passent sans que le moindre signe s'offre à elle et que cette déambulation quotidienne devient presque une façon de tuer le temps, l'objet de sa recherche se fait plus imprécis, au point d'amener une amie de Carla à considérer qu'elle ne sait même pas ce qu'elle cherche. C'est que l'on sent qu'aux yeux du cinéaste, ce que Carla poursuit est moins important que le fait de la plonger dans cet état d'absence à elle-même, l'acte de chercher devenant ainsi, d'une certaine façon, la métaphore de la condition d'adolescent dans le monde actuel, en proie à tous les doutes et à l'incertitude d'un avenir qui semble presque improbable à ses yeux. Le travail sur la durée, que Ouellet pousse ici encore plus loin qu'auparavant, apparaît en parfaite adéquation avec l'errance à laquelle s'abandonne Carla et son amie, le cinéaste choisissant d'exploiter l'étirement du temps jusqu'à en faire le moteur et la finalité mêmes du film. Mais pourtant, une fois ce principe posé et compris, on peut se demander ce que cette durée a à offrir de plus qu'elle-même. Outre le fait de proposer un miroir du désarroi de notre époque, il se pourrait bien que les trois films de Ouellet révèlent avant tout le malaise d'un jeune créateur qui projette dans des personnages juvéniles sa propre difficulté à se figurer quelle place il peut occuper dans le monde (du cinéma?). Certes, la délicatesse de la caméra et le plaisir manifeste qu'a Ouellet à filmer (magnifiquement) les

visages et la nature muette dans laquelle Carla erre parviennent à maintes reprises à engendrer un au-delà de l'image empreint de mystère, qui rendent ici et là les silences habités. Cette qualité ne nous laisse pas pour autant moins perplexes devant le nombre de jeunes cinéastes qui exploitent aujourd'hui de façon systématique cet état de flottement silencieux et souvent dépressif. Ce phénomène découle-t-il de deux décennies

de renoncement de notre cinéma à toute reconnaissance d'un espace social et imaginaire commun? Les réponses ne sont jamais si simples, mais la question s'impose...

Bien que l'esprit qui anime les films de Ouellet, de Côté, mais aussi de Lavoie, d'Édoin, de Giroux, d'Henry Bernadet et Myriam Verreault (on peut également penser à des cinéastes de la génération précédente comme Philippe Falardeau ou Stéphane Lafleur) les éloigne souvent les uns des autres, ces réalisateurs ont pourtant en commun une volonté clairement affirmée de réinvestir l'étendue du territoire en campant leurs films dans les régions totalement ignorées par le cinéma très urbain des années 1980-1990. On y perçoit néanmoins une difficulté à trouver le point de vue juste pour filmer ce territoire, à y trouver leur place, comme si quelque chose ne collait pas, leur résistait ou leur demeurait impénétrable, indécodable. Contrairement au cinéma des deux décennies précédentes, celui des jeunes auteurs actuels semble vouloir se «réenraciner» mais en y parvenant rarement, comme si les personnages qu'ils mettent en scène demeureraient irrémédiablement étrangers au lieu où ils se trouvent (sinon carrément étrangers à eux-mêmes). Cinéma de «l'après», du dur retour d'exil mental, qui cherche désespérément ses repères? Ce qu'on constate en tout cas c'est que, dans *New Denmark*, les lieux que les personnages traversent conservent quelque chose d'immatériel, d'abstrait, impropre à nourrir leur imaginaire, au point de les laisser dans un état de vide où demain n'existe pas, où tout destin semble étrié. La quête de Carla et de son amie se termine ainsi dans un lieu imaginaire (le fameux *New Denmark* du titre) qui n'est ni vraiment ailleurs ni vraiment ici, issue qui apparaît comme une pirouette scénaristique, mais qui répond par ailleurs au confinement éprouvé par ces personnages qui ne peuvent ni rester ni partir. Est-ce ça, le Québec d'aujourd'hui, lieu que l'on voudrait faire sien sans savoir comment?

Nulle révolte dans tous ces films, mais plutôt un profond sentiment d'inconfort. On a en tout cas l'impression que les plus jeunes cinéastes sont écartelés, et quelquefois de façon confuse, entre le poids de l'héritage (du cinéma) à assumer et le besoin d'affirmer une modernité en acceptant le fait de venir justement «après», en tournant le dos à ce qui pourrait constituer une entrave à leur simple envie de *faire des films*. Mais paradoxalement, c'est chez ceux qui revendiquent de la façon la plus ostensible un désir de liberté, de dissidence par rapport aux impératifs imposés par le commerce que cette liberté semble la plus difficile à atteindre, comme si la chape de plomb de ce qui apparaît moderne à leurs yeux tendait à se refermer sur eux tels un piège, une prison. La lenteur, les silences soutenus, la fixité des cadrages, la quasi-absence de dialogue inscrivent, certes, leurs films aux antipodes d'un certain univers audiovisuel aux effets tonitruants, mais cela les place-il du coup à l'abri des tendances et de tout conformisme autant que leurs auteurs le souhaitent? Le paradoxe de leurs partis pris – qui semblent parfois tenir du dogme ou, sinon, qui laissent moins transparaître pour quelle raison ils font du cinéma que *contre* quoi –, c'est que ceux-ci assujettissent les cinéastes, de façon souvent un peu primaire, à un des courants qui dominent depuis plusieurs années le cinéma dit d'auteur un peu par-



*J'ai tué ma mère* de Xavier Dolan



© Métropole Films

Les signes vitaux de Sophie Deraspe

tiques (notamment dans le jeu de cadrage/décadrage) qui, sans se révéler à tout coup judicieux ou convaincants, peuvent être envisagés comme une volonté de traduire le déséquilibre intérieur du protagoniste. Il semble ainsi clair que ce qui habite Dolan et qu'il cherche à communiquer par la voie du cinéma est plus important qu'un quelconque désir d'épater, qui serait plutôt le lot des cinéastes qui ont peu à dire. La fougue qui vient ici éperonner un plaisir flagrant de filmer trahit en même temps un trop-plein encore chaotique qui entraîne le cinéaste vers certaines maladresses, mais cette maladresse, par laquelle Dolan cherche quelque chose, plonge,

se livre, est cent fois préférable à la prudence calculatrice. On ne peut que souhaiter qu'en gagnant en maturité il saura mieux maîtriser cette énergie singulière, mais sans pourtant la laisser être domptée et, surtout, après la frénésie médiatique dont il a été l'objet, qu'il ne succombera pas à l'envie de plaire à tout prix.

### LIENS ROMPUS, LIENS RETROUVÉS

Considérant cette question de la place occupée par l'individu (et par le cinéaste) dans la société à laquelle il appartient, le problème du lien entre ceux qui composent cette société apparaît également, dans notre cinéma, comme un point particulièrement douloureux. Combien de films montrent des êtres seuls, captifs de leur mal-être, d'une blessure passée, victimes ou témoins de l'éclatement des liens sociaux?

Le cinéma de Micheline Lanctôt, parfaitement cohérent, n'a jamais cessé de creuser la difficulté de vivre en société, et cela, jusque dans l'incapacité d'assumer les liens familiaux. Adolescente en détresse (*Sonatine*), affrontement de deux sœurs (*Deux actrices*), mère qui perd pied (*Le piège d'Issoudun*), la Suzie, qui donne son nom au plus récent film de la réalisatrice, s'inscrit tout à fait dans cette lignée d'êtres irrémédiablement brisés, qui habitent le monde comme des somnambules. Ici, l'univers nocturne qui offre un cadre au récit, le temps d'une nuit d'Halloween, sert plus que jamais le propos de la cinéaste en installant un climat à la fois irréel et pourtant familial, alors que Suzie parcourt la ville dans son taxi.

## POLYTECHNIQUE ou la violence comme arme de séduction

Mais pourquoi donc avoir réalisé *Polytechnique*? Malgré toute l'encre qu'a fait couler ce film, cette question reste pendante. Non pas qu'une tuerie comme celle commise à l'École polytechnique de Montréal en 1989 soit un sujet auquel il n'aurait pas fallu toucher, mais plutôt que le film de Denis Villeneuve, si on s'en tient à ce point primordial, laisse muet. Les raisons invoquées sont bien sûr le devoir de mémoire, le besoin de panser une blessure collective, mais en quoi le fait de *montrer* (et trois fois plutôt qu'une) ce qui s'est passé derrière les murs et que nous pouvons tous imaginer trop aisément peut-il constituer un remède à ce traumatisme?

Devant la complexité de la question, le film se déplace rapidement sur le terrain de la recherche d'efficac-

ité et perd de vue que, bien qu'il s'agisse d'une fiction, le poids douloureux du réel agit comme un effet miroir implacable : la mort, la terreur des victimes et des témoins que le cinéaste s'ingénie à mettre en scène de façon à nous tenir sur les dents ont vraiment frappé il y a 20 ans. Malgré la distance face à ce qui est représenté, que tente de maintenir entre autres le choix du noir et blanc, tout dans la mise en scène contredit cette distance et cherche avant tout à prendre le spectateur dans le piège de l'effroi – ou de la fascination. Encore une fois, pourquoi *montrer* si ce n'est pas pour tenter de donner un sens à ce que l'on donne à voir, sens qui excède ce que l'image rend visible? Or ici, rien ne pourrait être *compris* sans justifier l'injustifiable. Le film devient alors comme un serpent qui se mord la queue. Pour ne pas adhérer aux gestes commis par le tueur, Villeneuve choisit une approche froide, distante, mais qui ne peut être qu'une position intenable (mais tenue

pourtant) face à l'horreur de la violence. Alors que les séquences qui concernent les autres personnages sont, elles, lourdement démonstratives et conçues les unes après les autres avec une intention presque didactique, la lecture sur un ton « neutre » de la lettre, la préparation de la tuerie, les déambulations du meurtrier dans les couloirs de l'école, tous ces gestes, sous prétexte de ne pas leur apporter d'explication, prennent une apparence banale, comme s'il n'y avait aucun enjeu à les commettre – ni à les affronter comme spectateur.

Villeneuve a beau évoquer *Guernica*, mais ici, devant la barbarie et l'horreur du réel, aucune trace de cette révolte qui explose dans le tableau de Picasso : que les froids effets de style mis au point par un cinéaste qui, excité par le défi de se frotter à un sujet ambitieux, voit avant tout l'occasion de séduire le spectateur. On ne pouvait pas *aimer* un film sur la tragédie de Polytechnique. Mais c'est pourtant ce que Denis Villeneuve nous invite à faire, en tirant un édifiant spectacle d'une indicible barbarie. – Marie-Claude Loiselle

Enfermée dans un mutisme auquel se heurtent tous ceux de son entourage qui lui offrent pourtant de bonne grâce leur amitié, il n'y aura qu'un enfant, aussi malmené qu'elle par la vie, qui parviendra à forcer quelque peu son silence et la forteresse où elle s'est emmurée. Ici, la parole la plus limpide appartient aux amis immigrants de Suzie (très beaux personnages de Fatos et de Cerfrère), la cinéaste offrant à ces figures de l'altérité une force positive à laquelle la protagoniste résiste, mais qui finira peut-être par la gagner, comme le suggère, à la fin du film, le retour de sa « fille marocaine ».

On ne peut que regretter que cette œuvre, qui avait tout pour imposer son magnétisme poignant, menace de sombrer lorsque le silence de Suzie et du jeune garçon, soutenu par un jeu impeccable et tout en intériorité, fait place de façon un peu inexplicable aux cris de la mère, puis du père de l'enfant – interprétés par Pascale Bussièrès et Normand Daneau qui, par leur jeu outré, en une quinzaine de minutes seulement, viennent presque dynamiter ce que le film avait magnifiquement installé jusque-là. Mais heureusement, le climat établi dès le début par les déambulations nocturnes de Suzie, qui plonge le personnage dans le ventre de la nuit jusqu'à en faire comme un miroir de son enfer mental, saura redonner au film toute sa lancinante mélancolie dès lors qu'il quitte l'appartement de la mère. Le cœur du récit, son nœud gordien, demeure cette femme ayant rompu toute amarre affective avec les autres, se retrouvant à porter secours à un enfant, être « en trop » auquel elle s'attachera... jusqu'à pouvoir croire que quelque chose d'autre soit possible ailleurs si elle quitte son enfer pour partir avec lui.

En racontant l'histoire de Simone qui décide de se consacrer « corps et âme » à des femmes et à des hommes qui vivent les derniers instants de leur vie en devenant bénévole dans un centre de soins palliatifs, Sophie Deraspe plonge elle aussi au-delà des anecdotes dans ce que signifient *donner* et *recevoir*. Si le premier film de cette jeune cinéaste, *Rechercher Victor Pellerin*, pouvait, à certains égards, se situer dans la catégorie du « cinéma de petits malins » par sa manière de multiplier les stratégies afin de déjouer (ou de jouer avec) le spectateur, son second long métrage, *Les signes vitaux*, représente un pas de géant sur le plan de la maturité, offrant cette fois non pas une complexité apparente, fabriquée, mais bel et bien profonde. Sophie Deraspe embrasse ici avec aplomb, sans jamais reculer devant les difficultés imposées par la réalité qu'elle a choisi d'explorer, l'intense et douloureuse présence des corps malades, accidentés ou mourants révélés dans toute leur vulnérabilité. Il ne s'agit plus pour le personnage de Simone d'*aider* mais plutôt d'*offrir* une présence entière, c'est-à-dire établir un lien. Et le film parvient à communiquer le caractère vital de ce lien grâce à la mise en place d'un univers dense auquel contribue un formidable travail musical et sonore, où chaque instant apparaît chargé du poids de son importance décisive. Une tension s'exerce d'ailleurs entre gravité (dans les deux sens du terme) et légèreté (ce n'est certainement pas un hasard si Simone porte le nom de « Léger »), alors que la protagoniste semble vouloir se décharger du poids du monde, elle qui « marche sans toucher le sol, des pas qui sont autres »<sup>1</sup>. La force du

film tient ainsi en bonne partie à la contribution de Marie-Hélène Bellavance (danseuse, chorégraphe, artiste en arts visuels), qui lui prête sa présence énigmatique et son corps métamorphosé par une amputation des jambes dont elle a su tirer un singulier pouvoir de création. Ici, tout joue sur la limite : où s'arrête le corps ? la vie ? où se situe la frontière entre la force et la faiblesse ?

On peut reconnaître dans *Les signes vitaux* des analogies intéressantes avec le film de Bernard Émond, *La donation*, dans sa manière d'accéder (douloureusement) à un au-delà de la solitude en s'attachant, à l'encontre de tout ce qui incite à l'individualisme, au fait qu'il existe des gens pour qui la vie se fonde sur des gestes totalement désintéressés. Dans ces deux films, le don apparaît comme la figure presque symbolique de ce qui représente encore le ciment de notre société. Sans le don, plus rien ne tient. Il n'y a plus que des mécanismes froids qui régulent un système où chacun a sa place, son rôle. Et c'est ce qui rend les deux films émouvants, cette attention toute tendue vers les autres – dans tout ce qu'elle comporte aussi de limites, d'écueils – qui apparaît comme le seul geste vraiment essentiel.



Le jour avant le lendemain de Marie-Hélène Cousineau et Madeline Ivalu

L'émotion suscitée par *La donation* est également attribuable à la manière dont il rejoint le sacré en donnant à penser que quelque chose de plus fort que le malheur, les peines, les injustices subsiste dans une sorte d'immanence. Le sens de la vie se trouve ainsi au cœur du questionnement philosophique qui sous-tend le film et permet alors, partant de situations pétrées des maux du monde actuel (dépression, violence conjugale, détresse adolescente, drogue), de regarder par-delà ce qu'elles peuvent avoir d'anecdotique pour atteindre une dimension universelle et intemporelle. La blessure irréparable et le dilemme que doit affronter Jeanne la situent d'une certaine façon du côté de la fable, là où se concentre une expérience décisive. La fable agit dans ce film comme outil de remise en question du monde actuel, grâce à l'exemple de cette femme qui se bat contre la fatalité en tentant de retrouver, dans ce qui se présente comme un parcours initiatique (amorcé dans *La newaine*), sa capacité à faire face à la douleur des autres par le don de soi. Il faut voir aussi comment l'Abitibi prend presque ici le visage d'un désert primordial, page blanche où tout se joue ou peut se jouer, les étendues arides de ces paysages étant d'ailleurs filmés (magnifiquement) comme des visages, et les visages comme des paysages,

comme l'a si bien souligné Robert Daudelin<sup>2</sup>, leur conférant une intensité proprement bouleversante. Le choix d'un jeu tout en retenue et d'une simplicité formelle (le recours, entre autres, aux plans frontaux), qui participent aussi à générer la tension émotive dans laquelle nous maintient tout le film, n'a jamais aussi bien servi les ambitions d'Émond qu'ici en offrant un maximum de densité tragique à ce qui se joue à l'écran. La volonté de croire qu'il soit encore possible de maintenir noué le fil fragile qui nous soude les uns aux autres n'aura non plus jamais été aussi ferme chez ce cinéaste inquiet que dans ce film, œuvre d'un créateur ayant aujourd'hui atteint la pleine maturité de son art.

### LA COMMUNAUTÉ À RÉINVENTER

Autre histoire sur les liens primordiaux qui fondent la société, *Le jour avant le lendemain* de Marie-Hélène Cousineau et Madeline Ivalu, dont l'assurance tranquille de la réalisation constitue une véritable surprise pour un premier long métrage, est pourtant passé presque inaperçu lors de sa sortie en salle à Montréal au printemps



*Je me souviens* d'André Forcier

dernier. Troisième volet du cycle entamé par Zacharias Kunuk avec *Atanarjuat, l'homme rapide*, puis *Le journal de Knud Rasmussen*, ce film affiche une grâce tout à fait stupéfiante tant chaque plan semble relever d'une évidence dictée par la vie même. Si ce n'est des séquences musicales, étrangement décalées, qui introduisent et terminent le film, tout ici donne l'impression de venir d'une nécessité intérieure dans cette œuvre à la trame ténue, qui s'attache à faire exister le plus humblement possible le lien qui unit une grand-mère à son petit-fils, alors que se profile l'ombre de l'homme blanc qui viendra bouleverser un ordre du monde où chaque chose, chaque geste mille fois répétés, avait un sens. L'œuvre tout entière repose sur une attention subtile et presque amoureuse à tous ces gestes dont dépend la vie, aux récits et aux chants portant la mémoire sur laquelle repose la survie de ce peuple – comme de tout peuple. Cette façon d'être au plus près de la vie pourrait presque s'apparenter à l'art documentaire si tout ce qui était révélé ici n'appartenait pas désormais uniquement à cette mémoire des hommes : mémoire si fragile de surcroît et que ce film, précieux, participe à sauvegarder. Cette façon d'écouter le « silence » des lieux, où chaque son est une musique – doux clapotis des vagues sur la rive, pas légers sur le lichen ou sur la neige durcie qu'ils font craquer –, de capter la lumière des différentes heures de la journée, lumière

rasante du nord, qui prend un éclat métallique lorsqu'elle est filtrée par les nuages, tout parle ici de ce qui unit physiquement ces femmes et ces hommes au territoire avec lequel ils ne font qu'un... et d'une époque où les premiers habitants de ces terres ne se doutaient pas qu'ils devraient un jour, beaucoup plus que nous encore, chercher désespérément leurs repères.

Sans vouloir forcer le rapprochement entre tous ces films qui, d'une façon ou d'une autre, placent la notion de lien au centre de leur approche du monde, il est clair que le cinéma d'André Forcier, depuis plus de quarante ans, s'est employé à faire exister de la façon la plus percutante et réjouissante qui soit, la communauté humaine. Si cette communauté s'était néanmoins peu à peu désarticulée depuis *Le vent du Wyoming*, on constate son retour en force avec *Je me souviens*, qui retrouve le mordant de la satire sociale de films comme *L'eau chaude l'eau froide*, mais pour raconter cette fois une histoire de lutte syndicale dans l'Abitibi minière de l'époque de la Grande Noirceur. Ce cadre historique, rarement exploité pour mettre en valeur l'insoumission de

beaucoup d'hommes et de femmes qui nous ont précédés, permet ici de déployer les multiples ramifications d'une aventure menée à un train d'enfer, qui nous entraîne subrepticement du côté de la métaphore avec le formidable personnage de Némésis. Cette enfant mutique, privée des mots de sa langue maternelle par la colère qu'elle nourrit contre celle qui l'a mise au monde, « se souviendra » de son identité profonde lorsque les mots du gaélique raviront son oreille – langue de la résistance souveraine des Irlandais asservis par l'occupant anglais duquel ils ne se libéreront qu'après avoir, dans un premier temps, « oublié » leur langue. Ce regard tourné vers l'Irlande plonge la dernière partie de *Je me souviens* dans une sorte d'apaisant mélancolique et poétique, tout en ouvrant l'histoire (celle du film comme celle du Québec) vers

d'autres perspectives historiques, mais aussi d'autres possibles. Si Forcier n'a jamais manqué, dans son cinéma si singulier, de mettre en lumière la cruauté et même la médiocrité des hommes, il a aussi su préserver la foi la plus profonde en eux, foi qui s'exprime depuis toujours par une immense tendresse à leur égard, inébranlablement portée par un élan du cœur d'une simplicité presque candide, sans pareille dans tout le cinéma – si ce n'est peut-être chez Kaurismäki. Un tel regard est aujourd'hui infiniment précieux, alors que le cynisme et l'ennui qui s'emparent de plus en plus douloureusement du cœur des hommes, sous des dehors de lucidité, l'emprisonnent dans la soumission la plus résignée. Or la communauté poétique que Forcier fait exister, film après film, avec fougue et un évident plaisir de lui donner vie, se maintient à l'abri de toute lassitude.

Si Dostoïevski fait dire au prince Mychkine dans *L'idiote* que « la beauté sauvera le monde », les films qui, quelle que soit la clairvoyance du regard qu'ils posent sur notre monde, prennent de la hauteur (une hauteur poétique) par rapport à ce qui s'y joue, en croyant encore en la pérennité des liens qui unissent les hommes entre eux, touchent assurément à cette beauté. 

1. Extrait d'un texte de Marie-Hélène Bellavance sur le site [mariehelenebellavance.com](http://mariehelenebellavance.com)  
2. *24 images*, n° 144, p. 49.