

Léa et Réo vont en enfer ou les cobayes

André Roy

Number 73-74, September–October 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23256ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Roy, A. (1994). Léa et Réo vont en enfer ou les cobayes. *24 images*, (73-74), 27–29.

Léa et Réo vont en enfer ou les cobayes

PAR ANDRÉ ROY



Lizette (France Castel) et son jeune amant, Réo (Martin Randez).

On ne sera pas dépaycé par *Le vent du Wyoming*, André Forcier continuant à construire avec ce septième long métrage son univers, qui acquiert de plus en plus une singularité irréductible. On ne voit guère de films pouvant se comparer à ceux de ce cinéaste, même si Kusturica ou Kaurismäki peuvent s'en approcher. Cet univers, le réalisateur le peaufine depuis ses tout premiers films et ce, par petites touches, y creusant les formes de la représentation, c'est-à-dire, chez lui, remettant en question les formes du réalisme. Son réalisme, ou ce qui en tient lieu, se permet de prendre les voies du baroque (cela va du costume jusqu'au décor, en passant par le dialogue et les situations) sans jamais déraiser dans un excès incontrôlable, maintenant le film à la fois dans la vraisemblance et dans un climat d'étrangeté. L'œuvre rompt les frontières des genres et des codes — ce qui la rend difficilement classable —, chacune de ses séquences, semblable à une petite explosion, déstabilisant la fiction, la marquant soit par son absurdité, soit par sa violence, soit par sa douceur. De rupture de ton en rupture de ton, parfois même à l'intérieur d'une scène, et c'est là que se produit le miracle de cette fiction, le film protège pourtant son unité, ne perd jamais

son énergie, enchaînant sans heurts les scènes, relançant constamment le regard. *Le vent du Wyoming* est un film tricoté serré.

La théorie des ensembles

Et pourtant il sème sur son propre chemin des embûches comme des défis à relever, en multipliant, entre autres, les personnages. Il n'y a pas deux ou même trois personnages principaux dans ce film, non, il y en a six qui se répondent en deux trios et qui vont provoquer toute la «cnergie» du récit. Deux trios qui s'affrontent en se ressemblant dans leur quête de l'amour — unique sujet du *Vent du Wyoming*, traité comme toujours chez cet auteur sur le mode double du désespoir et de la dérision. André Forcier élabore grâce à eux ce que j'appellerais une *mise en scène des ensembles*. Le terme «ensemble» est emprunté ici à une théorie mathématique affirmant que les éléments d'un ensemble possèdent les propriétés des éléments d'un autre ensemble et parfois s'y confondent, tandis que d'autres éléments du même ensemble demeureront complètement excentriques aux éléments d'un autre en s'y opposant.

Il y a donc deux trios formés ainsi: un premier com-



«Le pugilat, la plus juste métaphore des relations amoureuses.» Marcel (Michel Côté) et Johnny Bowsky (Jean-Marie Lapointe).

prenant Léa Mentha, sa sœur Manon et le romancier Chester Céline ; un deuxième composé de la mère de Léa, Lizette Mentha, de son mari Marcel et de son jeune amant Réo. Tout le film est un jeu de recoupements multiples et d'agencements temporaires d'une partie d'un ensemble (d'un trio) avec une partie d'un autre ensemble, produits par les rencontres et les affrontements dominant les conflits amoureux entre eux. Ainsi Marcel aime toujours sa femme Lizette qui, elle, a ravi l'amoureux de sa fille, Réo; Manon aime Chester Céline, qui, lui aime sa sœur Léa. Ces couples dépareillés et ces trios inconcevables ont le nez collé, si je puis dire, sur leur sentiment amoureux, qui les amène à faire, avec orgueil et infantilisme, les pires bassesses, en se tapochant tellement dessus qu'ils rendent, par la jalousie et la vengeance, ridicule toute idée de l'amour. Ce n'est pas un hasard si le cinéaste a situé son histoire principalement dans un gymnase de boxeurs: le pugilat est la seule et la plus juste métaphore des relations amoureuses de cette tribu qui vit en marge de la société.

Fin de siècle

La quête amoureuse fait littéralement vivre Léa, Manon, Lizette et tous les autres et ce, dans la plus grande promiscuité (d'où une sensation de claustrophobie que communiquent les intérieurs surchargés et la saturation des couleurs), et les plonge dans un monde autarcique qui les déconnecte du présent tout en les rendant entièrement contemporains de la névrose qui saisit notre fin de siècle. Il y a de la grandeur et de la petitesse dans le comportement

obstiné et erratique de ces gens en face de leurs sentiments et qui se mettent alors toujours en représentation d'eux-mêmes. Là encore, comme dans *Une histoire inventée*, Forcier situe plusieurs scènes dans le monde du spectacle, spectacle *cheap* certes, mais spectacle tout de même, comme le suggèrent ici le monde de la boxe et l'animation d'un club par un magicien. Les êtres blessés du *Vent du Wyoming* exhibent leurs souffrances, leurs désirs, leur insatiable soif d'amour; ils les clament et les proclament, les murmurent et les crient, dans cette détresse qu'ils voudraient faire partager, moins par ceux qu'ils côtoient que par le spectateur lui-même à qui ils ne s'adressent pas directement, mais dont les dialogues, sous forme d'aphorismes — avec jeux de mots et allitérations — prennent l'allure d'un aparté.

Ces personnages ne peuvent concrétiser leur amour que par la parole. On ne dira jamais assez combien la parole est primordiale, essentielle dans les films d'André Forcier. Elle fait exister les personnages, leur donne chair et esprit, opacité et mystère; elle nourrit les scènes et propulse le film vers l'avant. Cette parole devient, dans *Le vent du Wyoming*, fabuleuse par son mélange de poésie — sublime et kétaine — et de réalisme — brutal et lyrique —, et fabrique de toutes pièces un univers paradoxalement magique (dont le personnage de magicien du Grand Albert pointe la configuration); magique parce que d'un autre niveau, d'une autre logique, parce que *par dessus* la réalité. *Le vent du Wyoming* ou la réalité oblique. Ou, encore, la société surréelle. Il y a donc là recherche et



Léa et Chester
Céline (François
Cluzet).

exploration d'un langage qui, rivalisant d'adresse dans sa création tous azimuts de formules et de déclarations à l'emporte-pièce, empêche la fiction de se fixer dans la glu du naturalisme, la fait décoller vers son baroque, vers son impureté qui l'aimentent. Les mots sont arrachés à leur utilité habituelle (comme «shifteurs»), sont employés pour un effet ludique immédiat (ils font le plus souvent sourire, parfois rire), dissolvent le genre filmique (est-ce une comédie de mœurs?), participent de l'exaspération des sentiments des personnages tout en marquant l'illusion fondamentale qui rend leurs relations impossibles. Dans ce plaisir et cette obsession des mots — des mots beaux et bons — nous trouvons un art de la gratuité et de la dépense, de la profusion et de l'artificiel, de la surcharge et de l'ornementation qui dynamise la fiction, lui insuffle un tempo, le maintient dans une vitesse de croisière équilibrée, lui transmet un emballement fiévreux et une tension rythmique remarquablement idoines.

Démence virtuelle

Une lutte générale (nous sommes toujours sur la scène d'un combat généralisé) est instituée dès le départ entre la poésie et le réalisme, que le cinéaste ne phagocyte jamais en les mélangeant avec une façon rare de confondre la parodie et le tragique. C'est que chez lui le véritable référent du plan ou de la séquence n'est pas vraiment la réalité (elle est là, comme on a dit, oblique), mais la langue, les joyeux et tristes mots de la langue des dialogues qui *signifient* l'action, l'intrigue, le discours, donnent en

quelque sorte le mouvement aux corps, l'expression aux visages, le grain aux voix (chaque personnage a une particularité dans l'élocution et l'articulation). La langue code et décode le récit, et avec lui, la réalité, la dénaturant en la contaminant. Les personnages jouent avec elle qui, comme langue, déjoue ensuite le récit jusqu'à l'entraîner aux frontières d'une dérive psychotique. Et surtout elle l'anime d'une pulsation qui fait que le film ne s'empoisse jamais — et, de ce fait, n'ennuie jamais non plus.

Je n'ai cessé de penser aux livres de Josée Yvon (récemment disparue) en *écoutant* ce film, tout particulièrement à son dernier opus intitulé *La cobaye* (VLB Éditeur, 1993), tant chez cet écrivain le langage poétique est inaliénable au déroulement du récit, tant son incongruité et sa préciosité sont inséparables de l'univers sans nom et sans avenir qui y est élaboré. Un univers de sauvages et de marginaux embourbés à tout jamais dans la dépossession et la désespérance; à la fois des guérilleros et des kamikazes de la société et pour qui la vie est trop courte et la mort très proche. Les personnages d'André Forcier sont comme ceux de Josée Yvon: des mutants, des êtres sortis d'un laboratoire de création et qui sont comme la matrice d'êtres nouveaux, inclassables, entre E.T. extra-lucides et robots sensibles, comme les cobayes de notre avenir, les sujets de cette *démence virtuelle* enveloppant notre monde. De cet enfer aux oripeaux neufs et bigarrés. *Le vent du Wyoming* souffle sur cet enfer, comme il souffle sur le cinéma en provoquant en nous fascination, angoisse et vertige. ■