

Arousal Solitudes

Élie Castiel

Number 200, January–February 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/49108ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

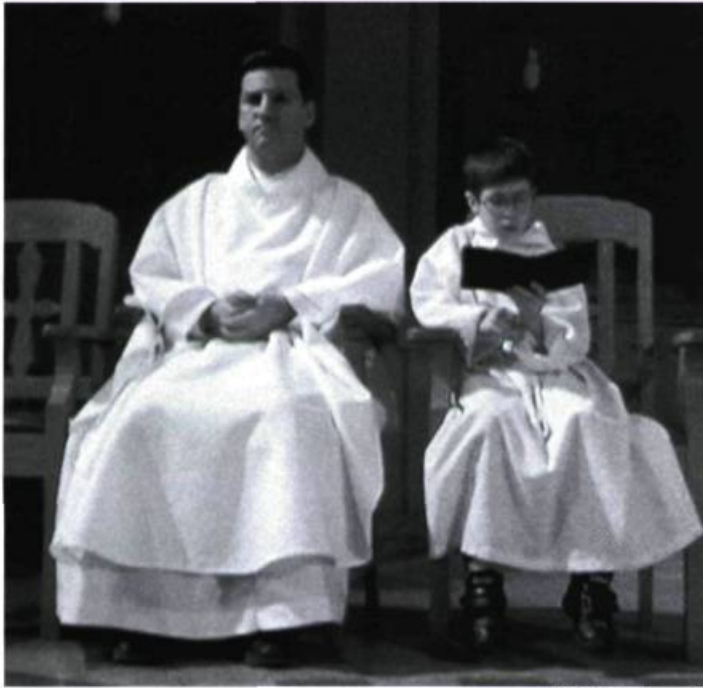
1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Castiel, É. (1999). Arousal : solitudes. *Séquences*, (200), 15–16.

DOULEURS PALPABLES



L'éclipse du sacré

L'Éclipse du sacré

Crépuscule des dieux

Dès les premières images, qui montrent une cérémonie funèbre, le film de Nicolas Zavaglia sur la crise de l'Église chrétienne impose un angle sans équivoque: le catholicisme et la chrétienté, au Québec et ailleurs en occident, agonisent. Jusqu'ici rien de nouveau. Or au cœur du débat que propose le film, il y a la notion de la souffrance, fondamentale dans le message chrétien (et que le réalisateur souligne par une étude très intéressante, mais trop brève, de l'art paléochrétien). Pour certains, ce thème reflète l'idée surannée du «peuple à genoux et soumis» et est la raison même du schisme entre l'Église et les populations occidentales. Pour Zavaglia, ce culte de la souffrance est une chronique d'une mort annoncée depuis deux mille ans. Pour d'autres, au contraire, cette réflexion est essentielle, encore aujourd'hui, puisqu'elle accompagne les nombreux passages de l'existence. La compréhension du thème de la souffrance, en effet, doit être saisie comme l'étincelle qui pousse au combat pour la vie. Pour l'un des intervenants, cette réflexion est particulièrement importante, no-

tamment pour les parents qui ont du mal à guider leurs enfants face à la souffrance qui accompagne souvent ce difficile passage de la vie qu'est l'adolescence et qui se solde trop souvent par le suicide. Le film ouvre donc ici une piste intéressante et le débat sur l'Église catholique semble vouloir se faire sur un terrain nouveau. Mais Zavaglia s'intéressera en fin de compte bien peu à cet aspect, préférant plutôt parler de... lui. Le réalisateur abordera en effet l'éclipse de la chrétienté en recentrant le film sur lui et son italianité, dans laquelle il ne se reconnaît plus, ainsi que – par la bande – à sa propre éducation chrétienne avec laquelle il a rompu (sans que l'on sache pourquoi). L'idée de faire un parallèle entre l'exil d'un pays et l'exil d'une religion est certes intéressante, mais on ne voit pas en quoi cette soudaine apparition de l'individu-auteur peut alimenter la réflexion sur les croyances de la collectivité. Ou alors faut-il faire un film sur ce volet *uniquement*.

Zavaglia fait aussi un choix discutable, celui de réduire la chrétienté à ses formes les plus traditionnelles qui sont, de surcroît, présentées dans un style documentaire très conventionnel, en vase clos et affublé d'une voix off (qu'il assure lui-même) un peu pompeuse.

À un tout autre niveau, mentionnons cependant les magnifiques images tournées en Italie, dont celle-ci, qui évoque magistralement la portée individuelle, mais qui tend vers la collectivité, de la religion: gros plan en plongée sur deux religieuses qui battent un drap dans ce qui semble être un balcon; zoom out progressif qui montre qu'en fait, ces femmes se trouvent sur l'une des galeries de Saint-Pierre de Rome.

Carlo Mandolini

Arousal

Solitudes

Dans son premier moyen métrage de fiction, Sharon Hyman parle d'elle-même, se donnant corps et âme à une caméra qui, tel un regard voyeur, ne cesse de l'épier, la contempler, l'admirer et en même temps, par une intelligente tactique de mise en scène (voix off de celui qui la filme), l'interroger, la positionnant dans un contexte de remise en question.

Selon les mots de Roland Barthes dans son essai sur la photographie, *La Chambre claire*, «... en photographie, la pose frontale [est] ordinairement jugée archaïque. Dans le film, par contre, personne ne me regarde jamais: c'est interdit — par la Fiction». Si nous prenons pour acquis que cette observation est bien fondée, nous pouvons en déduire que dans *Arousal*, Hyman ignore cette règle en s'imposant

directement devant la caméra, fixant de son regard le spectateur qui, lui, devient une sorte de psychothérapeute passif et avant tout impassible puisqu'il n'y peut rien. Par moment, on est embarrassé devant l'insistance de la jeune réalisatrice (c'est-à-dire, dans ce cas-ci, la protagoniste) à se livrer. Comme si, poussée par une urgente nécessité d'être, d'exister, de paraître et de se surpasser, elle devait nous conduire dans son univers intérieur survolté. La rupture d'avec son ancien amant a fait de Diana, le personnage que Hyman incarne avec une physicalité poignante, une personne brisée par la défaite, obligée malgré elle à avoir recours aux *rencontres téléphoniques*, toutes des échecs. C'est ce qui explique sans aucun doute le récit parallèle mettant en scène un personnage masculin qui *philosophe* sans cesse avec sa petite amie sur sa condition de mâle insatisfait de sa vie sexuelle, restée, dit-il, à l'état pubère.

Alliant le retour en arrière et le montage parallèle, Hyman se pourvoit d'une mise en scène moderne, manipulant les codes de la narration traditionnelle en leur octroyant une certaine vivacité et un dynamisme attrayant. Il en résulte un film qui, malgré certaines faiblesses (par moments, manque de conviction des interprètes, longueurs, propos appuyé), se regarde avec un œil curieux et attentif.

Élie Castiel

Huit jours, deux mois, une vie Survivre

Du 21 mai au 5 juillet 1997, la caméra de Luc Gélinas a filmé Steeve, 21 ans, un jeune sans-abri depuis trois ans qui tente de s'en sortir. Le dossier de presse nous indique que «le film ne se veut ni un regard sociologique ni une analyse psychologique, mais plutôt une vision de philanthrope». Il est clair que le réalisateur ne juge pas son protagoniste. Au contraire, il lui donne le temps de se raconter, de se mettre en contexte et avant et surtout, de s'habituer à l'objectif de la caméra. Et c'est justement sur ce plan que le moyen métrage de Gélinas remet en question la fonction même du documentaire. Par quels moyens de mise en scène filmer le réel? Par quelles stratégies éviter le faux? De quelle façon faire apparaître la vérité? Comment s'y prendre pour cacher le pathétique de certaines situations?

C'est pour ainsi dire par le biais de l'enquête que Gélinas répond à ces interrogations, suivant le protagoniste principal à la manière d'une fiction, le plaçant dans des situations bien précises, lui proposant des dialogues contrôlés. Et pourtant, les propos de Steeve semblent parfois du domaine de l'improvisation. Par moments, bousculé par l'omniprésence de la caméra, il se sent obligé d'interpréter un rôle. Il hésite dans ses paroles, fait semblant de sourire (ou se croit forcé peut-être?), se crée une image, trop conscient de l'œil indiscret qui le filme. Et c'est justement dans ces moments troublants que s'établissent réellement les vrais rapports entre l'objet filmé et l'appareil en mouvement perpétuel. Comment dire qu'on en a marre d'être *enre-*

gistré? Quand s'arrêter de filmer? Ces questionnements resteront probablement sans réponses, à la fois parce qu'ils correspondent à des critères (censure) auxquels le cinéaste ne semble pas s'intéresser (son choix est totalement arbitraire) et sans aucun doute parce que tout en demeurant tributaire de la caméra, le sujet filmé a tous les droits d'exiger son statut de vedette. Après tout, c'est sa vie qu'on enregistre.

Et lorsque Steeve affirme que ce qui l'importe c'est «trouver mon équilibre dans ce que je cherche», la déclaration est d'autant plus subtile qu'elle renvoie à la démarche même du réalisateur. Car plus que dans la fiction, le documentaire est un genre qui, idéalement, poursuit la vérité pour mieux la saisir, même si pour cela il bifurque temporairement du côté de la fiction. Comme quoi, le réel pur peut difficilement être filmé.

É. C.

High Risk Offender

Enquêtes

Si dans le moyen métrage documentaire de Barry Greenwald les différents officiers de probation essaient de leur mieux d'insérer des délinquants à haut risque dans la vie normale, le réalisateur, quant à lui, opte pour une mise en scène qui ressemble à leur démarche, c'est-à-dire à une approche clinique du phénomène. Car l'étonnant dans *High Risk Offender* est de constater que ces employés du système judiciaire ne profitent pas de leur autorité pour affaiblir ces fautifs, pourtant à haut risque. Qu'ils s'agisse de séances de thérapie ou de visites chez les officiers de probation, les rapports entre ces deux univers à l'opposé l'un de l'autre se fait, à en juger par le comportement des membres des deux camps, par le biais d'un semblant de respect mutuel (même si parfois les criminels se sentent obligés de mentir). Il est évident que tous sont conscients qu'une caméra les filme et que par conséquent ils se doivent de projeter une certaine image de soi. Cela se fait par le biais de la rhétorique, chaque bord essayant de persuader l'autre du bien fondé de ses arguments. En particulier, les séquences montrant le cas de Christopher Horne (accusé de diverses fraudes s'élevant à plusieurs millions de dollars) sont d'une ironie frappante. L'accusé se présente chez son officier de probation comme s'il s'agissait d'une réunion d'affaires et il se comporte comme si c'était lui qui dirigeait tout. Son ton, son attitude, ses gestes et ses paroles ne font que mieux embarrasser celui qui l'écoute. Mais dans ce renversement des rôles, résultat d'une intelligente manipulation (après tout n'a-t-il pas *tripoté* avec l'argent des autres?), l'officier en question remet très vite les pendules à l'heure avec un simple «I am interviewing you, actually!» d'une mordante ironie. Ce détail singulier n'est qu'un parmi tant d'autres dans un documentaire qui ne juge point ses intervenants et ne choisit aucun rang.

C'est d'autant plus vrai que la caméra de Greenwald opte pour les