

24 images

24 iMAGES

La ligne de chaleur La ligne du risque

André Roy

Numéro 39-40, automne 1988

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22225ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Roy, A. (1988). Compte rendu de [*La ligne de chaleur : la ligne du risque*]. *24 images*, (39-40), 44-45.

LA LIGNE DE CHALEUR

par André Roy

LA LIGNE DU RISQUE



PHOTO : PAUL-ÉMILE RIOUX



PHOTO : PAUL-ÉMILE RIOUX



PHOTOGRAMME

Séquence dramatique entre Robert et son fils, dans le motel. Gabriel Arcand et Simon Gonzalez.

Il n'est pas sûr que la sortie en salle du premier film d'Hubert-Yves Rose fasse un tabac, car il n'est pas, contrairement au *Déclin de l'empire américain* et à *Un zoo la nuit*, en parfaite conformité avec ce qu'on (qui? Le public, les médias, les critiques?) attend du cinéma québécois: qu'il nous rassure dans le reflet de la société québécoise qu'il nous tend. Les récentes œuvres d'Arcand et de Lauzon reposent beaucoup plus qu'on ne le croit sur des habitudes que la télévision a imposées: dialogues de téléromans (pour Arcand) et esthétique de la publicité (pour Lauzon). Si le film de Rose se différencie de la direction que prend ce cinéma, qui est de plus en plus celui de producteurs (parce que ciblé et géré pour le spectateur), c'est qu'il est tourné tout entier vers le cinéma, qu'il se veut avant tout univers-cinéma.

On le constatera: à ces récentes fictions «chaudes» dont le succès fut éclatant, Hubert-Yves Rose oppose une fiction «froide» soumise aux contraintes de la distanciation (non brechtienne), infléchie par une discipline rigoureuse du plan-séquence et une volonté de restituer un espace géographique (les États-Unis) inhabituel. *La ligne de chaleur* n'obéit pas ici aux exigences d'un scénario bétonné mais aux impératifs d'un rythme volontairement lent, à une tentative esthétique d'harmoniser un espace-temps aux senti-

ments que le filmage devra seul supporter.

Le parti pris adopté par le cinéaste n'est pas celui de la transparence d'un espace social (québécois et américain) mais celui de l'opacité de moments graves, à la limite d'une métaphysique. Sa visée est plus moderniste que classique (quoiqu'on sente chez Rose un désir d'imposer un parcours filmique sans fautes). Ce qui compte peu ou pas, c'est l'histoire. Les éléments dramaturgiques ne sont mis en place qu'en vue d'une contemplation affective du cadre, des plans, du mouvement (très beau travail de la caméra). Le cinéma prime, tout en évitant d'être du cinéma dans le cinéma.

Le récit, discret, presque évanescent, agit quelques «thèmes» du cinéma québécois des années 80, dont celui, reconnaissable entre tous parce que constant, de la présence-absence du père. La figure paternelle prend le pas malgré le souhait de l'auteur de concentrer sa fiction autour du thème de la mort (voir interview dans ces pages). Le spectateur, déjà rassasié, y verra (malheureusement) une variation de plus. Quant à la mort, sujet presque entièrement gommé de notre cinématographie nationale, elle n'est pas assez investie pour que le film puisse vraiment s'en réclamer.

Comme la dédicace du film nous y autorise, la relation père-fils occupe le centre du récit. Robert Fillion (Gabriel

Arcand) s'envole vers la Floride pour récupérer et le corps et les effets personnels de son père mort (Gérard Poirier). Il sera accompagné de son fils Maxime (Simon Gonzales), dont on ne sait trop s'il l'avait abandonné ou pas après son divorce. Robert décide de revenir à Montréal avec l'auto de son père. Ce sera le début d'un voyage qui le mènera de la Floride à la Virginie, en passant par la Georgie et les Caroline. Voyage qui est moins un récit initiatique qu'un travail de deuil.

Le cinéaste collera aux talons de Robert, suivra son avancée dans le deuil, s'efforçant d'identifier son malaise. Il l'observe d'une façon distante comme s'il n'était pas d'accord avec ses gestes et ses paroles. La caméra se veut un instrument d'observation lointaine. Si plusieurs plans débutent par un insert, ils demeurent le plus souvent des plans généraux. Cette perception distante limite le monde qui entoure Robert.

Peu de films auront porté une attention si discrète au paysage et au décor. Aucune fonction psychologique ou d'ornement ne leur est attribuée. Le paysage est un fond de scène permanent, inévitable mais «invisible». Il n'est pas contraignant comme peuvent l'être les chambres de motel dont la fonction est de faire sentir l'enfermement du protagoniste. Les intérieurs sont plutôt claustrophobiques, à la fois prison, lieu de recueillement et



PHOTO PAUL-ÉMILE RIOUX

Maxime (Simon Gonzalez), Robert Filion (Gabriel Arcand) et Norman G. Simpson (Gerard Parkes)



PHOTOGRAMME



PHOTOGRAMME



de théâtre faits pour acquérir le savoir (celui du fils sur son père).

La dernière chambre de motel où s'arrête Robert Filion fonctionne comme une chambre noire: le père peut y «apparaître». Moment d'hallucination où Eugène dit à son fils qu'il est comme lui (Robert déteste presque tout ce que son père aimait). Moment explicatif, conclusif qui contraste avec l'indifférence psychologique distillée tout au long de ce film optant pour l'immatérialité. Résurrection un peu trop symbolique quoique belle. Elle permet de stopper le voyage aux États-Unis plutôt qu'au Québec comme si la détresse du fils qui était donnée à voir s'était épuisée trop tôt.

C'est que le filmage a aspiré rapidement cet épuisement. *La ligne de chaleur* se veut un film de la raréfaction, de l'épurement, de l'ascèse. Le cinéaste a éliminé délibérément tout ce qui viendrait distraire le spectateur de la conduite de Robert: outre le paysage peu habité, il n'y a aucun rôle secondaire et aucune femme (elle aurait peut-être donné plus de corps, plus d'émotion au récit). Le rôle même de l'enfant laisse à désirer. Robert est comme dans une cage de verre et ne laisse transparaître aucune émotion. Et l'espace est anonyme, tout entier disposé pour une sorte d'attention flottante destinée avant tout au spectateur car elle n'est manifestement pas celle de Robert (le jeu

d'Arcand a quelque chose à la fois de crispé et d'ahuri qui efface tout semblant d'écoute des autres).

Ce dispositif atonal, proche de l'art zen du dépouillement et du vide, est déchiré (est-ce voulu?) par la présence de l'«homme mort», l'écrivain touristique bavard nommé Simpson, double et inversion du père. Dans l'économie générale du film, Norman G. Simpson (Gerard Parkes) a fonction de rupture, il déstabilise à la fois la fiction et le spectateur, sème l'étrangeté. Est-ce à cause de son flot verbal? Peut-être bien, car chaque fois que le dialogue anglais fait irruption, le film a alors un peu tendance à se «naturaliser» (même Arcand y perd son jeu distancié). Il y a d'ailleurs un écart de rythme entre les deux langues parlées. Et puis Simpson arrive trop tard dans le récit pour concrétiser véritablement la mort, dérangeant plus Robert que l'appuyant dans son travail de deuil.

Si j'ai parlé de naturalisme du personnage de Simpson, de son jeu comme rupture, c'est parce que le film fonctionne exactement à l'inverse. Sorte de cinéma épiphanique, minimal (la référence à Antonioni et à Ozu est bienvenue) par l'utilisation, entre autres, du plan-séquence, *La ligne de chaleur* tourne justement le dos aux lois du naturalisme, reléguant le typage aux oubliettes (les personnages sont insaisissables). Le récit, indici-

ble, est réglé sans ostentation et sans affectation sur la primauté du filmage. C'est le comment-dire qui préoccupe semble-t-il Hubert-Yves Rose—dont la formation cinéphilique y est pour quelque chose (voir encore l'interview dans ces pages). La présence dans la mise en images ne réussit pas toutefois à gonfler en scénario qui reste mince. L'invention y est limitée par l'énonciation qui a en fin de compte gobé toute la diégèse et déteint sur le point de vue de l'auteur.

La ligne de chaleur, on l'aura constaté, est en fait un film intransitif qui a peu d'équivalents dans le cinéma québécois actuel (Pierre Goupil en serait un). Il rappelle qu'on a un besoin urgent de ce genre de films si on ne veut pas que notre cinématographie se transforme en grosses machines huilées à faire rire ou pleurer à tout prix. On a besoin d'un film où l'auteur s'affirme enfin, prend le risque d'aller à l'encontre des standards qu'on impose de plus en plus et réclame toute sa liberté dans le désir de filmer. Je vois dans cette tentative moderne (ou de modernisation) un acte de bon augure, une nouvelle issue pour l'avenir de notre cinéma. ●

LA LIGNE DE CHALEUR 90 min. Couleur. Québec 1987. Ré.: Hubert-Yves Rose. Scé.: Micheline Lanctôt, Hubert-Yves Rose. Ph.: Michel Caron. Mont.: Louise Surprenant, Jean-Pierre Gereggetti. Mus.: Richard Grégoire. Int.: Gabriel Arcand, Simon Gonzales, Gérard Parkes, Charlotte Boisjoli, Gérard Poirier.