

« Jeune cinéma »
4 voies vers le réel

Pierre Barrette

Numéro 137, juin-juillet 2008

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/21407ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Barrette, P. (2008). « Jeune cinéma » : 4 voies vers le réel. *24 images*, (137), 44–45.

« Jeune cinéma »

4 voies vers le réel

par Pierre Barrette

Cela n'arrive pas fréquemment que sur les écrans de cinéma du Québec soient présentées presque en même temps quatre œuvres de réalisateurs qui en sont à leur premier long métrage de fiction. **Continental, un film sans fusil**, de Stéphane Lafleur, **Borderline**, de Lyne Charlebois, **Le ring**, d'Anaïs Barbeau-Lavalette et **Tout est parfait** d'Yves-Christian Fournier forment en ce sens un carré plutôt original et surprenant, surtout quand on sait la difficulté de mener à terme un projet de cinéma, *a fortiori* pour qui n'est pas encore connu. En dehors de tout jugement sur la qualité de ces quelques productions fraîchement portées à notre connaissance, on doit admettre que le phénomène a quelque chose d'assez réjouissant; s'il ne prouve pas hors de tout doute la vitalité de notre jeune cinématographie, il rassure tout de même quant à la volonté des subventionneurs de prendre le risque de la nouveauté sur la foi d'un travail exécuté dans des contextes souvent fort différents. En effet, les quatre cinéastes en question ont fourbi leurs armes dans des domaines connexes au long métrage de fiction mais distincts de lui : le court métrage (du côté de Kino, dont Lafleur est un des membres fondateurs) et la publicité dans le cas de Fournier, alors que Charlebois s'est surtout fait connaître en réalisant des vidéoclips musicaux et Barbeau-Lavalette, du documentaire. Quatre chemins qui, sans être parfaitement parallèles, ont manifestement contribué à l'esthétique particulière de chacune de ces premières œuvres, fournissant du même coup à l'observateur de la scène cinématographique québécoise d'intéressants points de repère concernant quelques « tendances » du jeune cinéma d'ici dans ses rapports avec le « réel ».

Des quatre, **Le ring** est possiblement le film qui accuse le plus fortement les antécédents de son auteur. L'histoire de ce jeune garçon du quartier Hochelaga-Maisonneuve, passionné par les combats de lutte – qui servent en quelque sorte d'exutoire à la vie misérable qu'il mène, entre un père absent et une mère junkie –, ressemble peut-être un peu trop à un prétexte, malgré d'indéniables qualités, pour offrir les assises solides que nécessiterait une véritable plongée dans la fiction. Non pas que le film soit raté ou sans intérêt; mais la cause qu'il défend prend le pas sur le produit, avec le résultat que le sujet du film en vient à étouffer toute valeur expressive qui se décline autrement que par rapport au réel-symptôme tout-puissant. Ainsi, les quelques *vérités* qu'on nous sert – sur la violence, les troubles d'apprentissage, la délinquance consécutive aux mauvais traitements – même bien rendues par les acteurs, finissent par résonner à nos oreilles comme les extraits d'un rapport de la DPJ. On pourrait appeler ce phénomène le *syndrome du travailleur social* : quand le cinéma devient un « outil de conscientisation » – le meilleur exemple étant probablement le film de Dan Bigras, **La rage de l'ange** – ou encore une arme de changement social, rarement dans ces conditions le récit arrive-t-il à se sortir des bonnes intentions qui l'ont motivé pour qu'advienne le cinéma.

Avec son sujet enraciné lui aussi dans un « milieu » socioéconomique difficile, conséquence cette fois de la maladie mentale de la mère de l'héroïne, **Borderline** adopte pour sa part un point de vue radicalement différent sur cette réalité. S'éloignant volontairement et d'une manière décisive de la forme *réaliste* adoptée par Barbeau-Lavalette, Lyne Charlebois prend un parti nettement plus *esthétique*. Peut-être en partie à cause de l'origine littéraire du scénario

et par fidélité à la dimension autofictionnelle des deux romans de Marie-Sissi Labrèche qui en sont à la source, la réalisatrice multiplie les décrochages lyriques, envolées verbales en *voix off* qu'illustrent des images déjà saturées, léchées à l'extrême. En outre, la scène qui nous montre l'apprentie-écrivaine au travail, à son ordinateur, cependant que les murs de sa chambre se couvrent progressivement de mots, est tout à fait emblématique – de même que l'utilisation ciblée de chansons accrocheuses qui « portent » en quelque sorte les images qu'elles accompagnent (Stefie Shock, Radiohead) – du maniérisme caractéristique du vidéoclip. L'ensemble des procédés ainsi utilisés, qui tendent à surcoder l'image, à l'épaissir d'un surcroît de profondeur et de sens, opère en réalité comme un filtre dont la fonction dé-réalisante trahit une conception onirique du cinéma assez répandue. Le problème, dans ce cas-ci, c'est que l'évocation de la maladie mentale – absolument centrale dans le film – qui résulte de cet enrobage tape-à-l'œil perd en crédibilité ce qu'elle gagne en « éclat ».

Devant **Tout est parfait**, on se sent à nouveau sur un autre territoire : ce n'est certes pas l'univers clinquant et « glorieusement » déjanté de **Borderline**, mais jamais par ailleurs on ne ressent comme devant **Le ring** la vague impression de suivre l'exposé d'une problématique. Pourtant les écueils étaient nombreux : d'abord à cause de son sujet – le suicide chez les jeunes – qu'il aurait été très facile d'aborder par la lorgnette psychologique, en adoptant le ton faussement *cool* des experts ministériels de la jeunesse, toujours prêts à camoufler en prévention ce qui est en réalité de la morale. Au contraire, et le titre décalé, ironique du film le montre déjà bien, le réalisateur et son scénariste ont choisi un traitement réaliste *et* oblique du thème, débarrassé du regard en surplomb de l'adulte-qui-

sait sur l'univers des jeunes. Le pacte de suicide n'est pas abordé comme un problème, mais en tant que motif fictionnel et dramatique riche, comme une sorte de trou noir vers quoi tous les personnages, toute l'énergie du film sont tirés sans pour autant se constituer en thème de réflexion. Le second écueil qui attendait le réalisateur – l'esthétisation du suicide – n'a par contre pas complètement été évité, notamment à cause d'une finale qui rend rhétorique un propos jusque-là très sobre, lacunaire, presque abstrait ; force est de constater donc que la tentation a été trop grande pour le publicitaire surdoué de clore par cette sorte de morceau de bravoure qui, s'il paraît sur le plan dramatique plutôt efficace, affaiblit la cohérence de l'œuvre dans son ensemble.

Si *Continental, un film sans fusil* apparaît comme la plus achevée des quatre œuvres évoquées, c'est avant tout parce que c'est elle qui démontre la plus grande confiance dans les moyens du cinéma. Aucun prétexte ici qui chercherait dans une réalité préformatée le prétexte de son sujet, aucun travail superfétatoire visant à polir l'image, aucune finale symphonique permettant de clore sur lui-même un récit jusque-là caractérisé par son ouverture : simplement la construction, patiente et minutieuse, d'un monde dans lequel on entre comme en plein mystère, et qui tire sa consistance de la force combinée de son scénario et d'un traitement qui s'accorde au minimalisme des actions qu'on y dépeint. Rien n'est forcé dans ce chassé-croisé presque immobile, et le réel qu'il secrète dépend beaucoup de la lenteur avec laquelle se nouent et se dénouent les relations entre des personnages comme *trop humains, des relations qui ont l'aspect aléatoire et la fragilité de la vie elle-même*. Il y a quelque chose d'à la fois poignant et jubilatoire à suivre cet exposé discret d'une tranche d'existence, qui constitue son spectateur non pas en tant que voyeur ou témoin, mais en véritable complice, sur la foi d'une intelligence commune de la souffrance et de la beauté.

Il est symptomatique par ailleurs que les quatre premières œuvres dont nous venons de discuter ont une préoccupation commune pour les diverses variantes de la misère : misère socioéconomique dans *Le ring*, misère surtout psychologique dans *Tout est parfait* et *Borderline*, mais misère existentielle dans *Continental*, qui trahit un regard moins dépendant de la réalité sociale préexistante. Il y a probablement là quelque chose comme le signe d'un désarroi, d'une angoisse générationnelle, mais peut-être aussi doit-on se limiter à y reconnaître des nécessités de forme, dont le vieux poncif qui veut que les sujets-chocs fassent de meilleurs films. En fait, si la jeunesse, le passage à l'âge adulte, les rituels de sortie de l'enfance unissent les trois premiers films de ce groupe autour d'une espèce de thématique de la crise, caractéristique des premières œuvres aussi bien en littérature qu'au cinéma, *Continental* affiche ici aussi une maturité surprenante en mettant en scène des personnages de toutes les générations, dont les destins qui se croisent sur le mode choral embrassent, bien au-delà du nombri-lisme ambiant, une vision ample et généreuse de la communauté des hommes. ■

Le ring d'Anaïs Barbeau-Lavalette
Tout est parfait d'Yves-Christian Fournier
Continental, un film sans fusil de Stéphane Lafleur
Borderline de Lyne Charlebois

