

High Risk Offender

Enquêtes

Élie Castiel

Number 200, January–February 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/49110ac>

[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). High Risk Offender : enquêtes. *Séquences*, (200), 16–17.

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

têtes parlantes, comme pour mieux saisir tout ce qui se dit, pour ne pas perdre une parcelle de vérité (ou de mensonges?). Et c'est le spectateur qui demeure le plus embarrassé devant ces propos *privés* qui ressemblent beaucoup plus à des confessions qu'à des témoignages ou à des déclarations. Reste la portée du sujet qui ne cesse de hanter nos esprits bien longtemps après la projection.

É. C.

Surviving Death: Stories of Grief Instinct de survie

Écrit et réalisé par Elizabeth Murray, dont c'est le premier film pour l'Office National du Film, ce documentaire émouvant donne la parole à sept personnes qui ont vécu le deuil de près. Des personnes de croyances et de cultures différentes, qui ont perdu un ami, un conjoint, une mère, un enfant ou une sœur.

Peut-être par pudeur, ou par respect, Murray – qui d'habitude se consacre à un traitement plus expérimental de l'art cinématographique – a abordé ce sujet avec une très grande retenue, voire une distance. En effet, la réalisatrice se contente ici de mettre bout à bout des plans épaules fixes de témoignages. Entre ces plans, s'intercalent des images de nature apaisante ou des scènes de rituels spirituels.

Or ce dépouillement extrême, cette grande sobriété, permet au spectateur de demeurer très proche des intervenants, qui parlent tous avec une grande sincérité de leur douleur. Une douleur palpable, poignante, qui nous rappelle à quel point la mort demeure, pour nos

sociétés, une *chose* obscène, inconcevable et contre laquelle nous demeurons démunis, surtout lorsqu'elle fauche les jeunes, ceux dont l'heure n'aurait pas dû sonner si rapidement.

Le tout premier témoignage est celui d'un couple qui raconte ce coup de fil des policiers annonçant la mort de leur jeune fils dans un accident de voiture. Puis, un garçon d'une dizaine d'années raconte comment, une nuit, on l'a réveillé pour lui dire que sa mère venait de mourir. Croyant vivre un cauchemar, il est retourné se coucher, pour finalement se réveiller, au matin, parmi les pleurs de sa famille.

Au fil de ces témoignages, qui évoquent des morts *injustes* et cruelles pour ceux qui restent, une chape lourde et noire s'abat sur le spectateur, qui ne peut que partager ce malaise, cette douleur et surtout cet immense sentiment de colère contre la vie, le destin, Dieu. Pourquoi la mort?

Puis, petit à petit, sans que l'on s'en rende vraiment compte, grâce au travail habile et sensible de Murray, le film parvient à traduire cinématographiquement un extraordinaire processus humain, celui de la guérison. De par sa structure en effet, *Surviving Death* fonctionne comme une véritable thérapie (de groupe, puisque le spectateur y participe) où les *survivants*, après avoir témoigné, extériorisé et exorcisé leur sentiment de révolte, parviennent à accepter progressivement la mort. C'est alors que surgit cet incroyable instinct de survie de l'être humain, qui démontre comment la vie peut finalement triompher de la mort.

C'est donc ainsi que le film de Murray atteint, de façon absolument remarquable, son but ultime: communiquer, à l'aide des images, du son et surtout de la parole, un vibrant message d'espoir, de guérison et de réconciliation. **S**

C. M.



640, rue Saint-Paul Ouest, bureau 504, Montréal (Québec) H3C 1L9
Tél.: (514) 393-7257 Fax: (514) 393-8502

**Répertoire-Photos
Gros Plan**
le seul répertoire-photos
de comédiennes et comédiens
au Québec!

Nouveau format:

photo et C.V. Clip.

L'outil de référence

par excellence

pour le casting.