

Francis Leclerc
Filmer l'émotion

Élie Castiel

Number 215, September–October 2001

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/48677ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Castiel, É. (2001). Francis Leclerc : filmer l'émotion. *Séquences*, (215), 41–42.

porte en germe non pas tant l'objet perdu en lui-même tel que le ferait le deuil, mais plutôt l'image même de cet objet perdu renversé comme atteinte à l'image de la représentation du Moi². » Ici, l'image de cet objet est nulle autre que l'idée que Marthe se fait de la vie, ou du moins ce qu'il en reste. Il s'agit en effet d'un processus de « retournement » et de « renversement » qui ne peut s'affirmer que par la « voie du narcissisme ». En ville, la jeune fille se transforme rapidement, se soumet aux codes de conduite du milieu qu'elle a choisi, mais en même temps se forge un caractère selon l'image qu'elle se fait d'elle, face à un miroir. Ce comportement autoréflexif ne peut qu'engendrer la mort (comme celle de Narcisse séduit par sa propre image reflétée dans l'eau d'une fontaine).

Chronique d'une mort annoncée, **Une jeune fille à la fenêtre** impose également un regard. Un concept très clair selon lequel le cinéma serait avant tout une question d'émotions partagées entre le filmé et les spectateurs. Sur ce plan, le cinéaste est souvent emporté par son sujet, mais ne se prive pas pour autant de la distanciation nécessaire à assurer la fluidité du récit. Certaines séquences, comme par exemple celle montrant Marthe étalée sur le divan dans l'atelier du peintre, peu de temps après sa défaillance au club de nuit, aurait pu s'avérer mélodramatique, mais le cinéaste arrive à contrôler l'émotion, tout en assurant une direction d'acteurs qui, eux, évitent de trop en mettre.

Avant de partir, Marthe regarde tout droit devant la caméra, comme si d'un coup elle annonçait non seulement sa mort, mais proclamait silencieusement aux spectateurs que la représentation est finie, qu'il faudra très bientôt quitter la salle. Mais par une manœuvre adroitement orchestrée, Leclerc reprend sa fiction, le

temps de nous livrer une fin moins ambiguë. Léo, le frère de Marthe, sort de la maison, son visage exprimant avec résignation la douleur qui l'attend. Il se dirige vers le corps de sa sœur, étalé sans vie sur la neige. Durant quelques secondes, le récit reprend sa forme originale comme si, pris par un besoin urgent de préserver l'image filmique, le réalisateur témoignait de l'essentielle pérennité du cinéma.

Pour rendre l'univers de Leclerc crédible, il y a, bien sûr, la souplesse et la précision de la réalisation, mais aussi une sensibilité dans la mise en images qu'une direction photo soigneusement élaborée contribue à enrichir. Il faut également souligner la présence magnétique de Fanny Mallette qui, après **Les Muses orphelines** (voir *Séquences*, n° 209, p. 32), procure à son personnage une énergie farouche, un équilibre sain et une force d'émotion admirable. Avec **Une jeune fille à la fenêtre**, Francis Leclerc s'impose déjà comme auteur.

Élie Castiel

¹ « Mélancolie et cinéma », *Cinémas*, vol. 8, n° 1-2, 1997, p. 164.

² *Ibid.*, p. 162.

Canada [Québec] 2001, 90 minutes – Réal. : Francis Leclerc – Scén. : Marcel Beaulieu, Francis Leclerc, Marie-Josée Bastien, Nathalie Théocharidis – Photo : Steve Asselin – Mont. : Glenn Berman – Mus. : Pierre Duchesne – Son : Dominique Chartrand, Marcel Pothier, Luc Boudrias – Cost. : Marianne Carter – Int. : Fanny Mallette (Marthe), Hughes Frenette (Léo), Denis Bernard (monsieur Dubé), Johanne-Marie Tremblay (la mère), Richard Fréchette (monsieur Bélanger), Evelyne Rompré (Geneviève), Louis-David Morasse (Alfred), Richard Fagon (Oliver Scott), Diane Dufresne (madame Hélary), Daniel Parent (Paul), Rosa Zacharie (Cécile), Caroline Ouellette (Evelyne), Romane Zacharie-Tremblay (Marie), Robin Arseneault-Vézina (Philippe) – Prod. : Barbara Shrier – Dist. : Alliance Atlantis Vivafilm.

Francis Leclerc Filmer l'émotion

Auteur de nombreux vidéoclips, d'une quinzaine de vidéos, de plus de cinq films de court et de moyen métrage et d'un long métrage documentaire pour la télévision, Francis Leclerc signe Une jeune fille à la fenêtre, un film d'une étonnante rigueur où l'émotion ne constitue pas un simple accessoire narratif, mais emprunte des codes de filmation bien précis. Nous l'avons rencontré. Il nous livre ses impressions sur cette première incursion dans le long métrage de fiction.

propos recueillis par Élie Castiel

Quels sont les motifs qui vous ont inspiré à situer l'action en 1925, dans la ville de Québec ?

Je ne connais pas la raison précise. Il s'agit d'une intuition. Mais l'idée de base se réfère au personnage d'une de mes tantes, la première sœur de mon père, morte d'une malformation cardiaque dans les années vingt. Elle s'appelait Marthe, comme le personnage principal du film. Elle a donc vraiment existé, mais je n'étais pas intéressé à raconter son histoire. Il m'a paru plus important

d'inventer une fiction à partir de ce personnage. Par ailleurs, ayant vécu une bonne partie de ma vie dans la ville de Québec, j'ai vu que chaque coin de rue, chaque ruelle m'imposait une image. Dans ce sens, le cinéma, avec la peinture et la photographie, est l'art idéal pour la transposition d'époque. Certes, nous avons effectué de nombreuses recherches pour rendre l'époque le plus véridique possible, mais il était également fondamental de ne pas trop perdre le spectateur.



Comment s'est effectuée cette recherche ?

J'aurais pu aller voir mes oncles et mes tantes pour qu'ils me racontent leurs souvenirs, mais je craignais que le film souffre d'effets anecdotiques. Il m'a semblé important de faire mes propres recherches, en consultant des livres et des photos d'archives. C'est également de cette façon que s'est imposée la langue parlée dans le film. J'ai évité les anglicismes, les *sacres* et tout ce qui aurait pu nuire aux personnages que j'ai créés. Le choix des mots vient de Marcel Beaulieu, un des scénaristes. Je suis par contre conscient que, pour un film d'époque, je propose une approche moderne, notamment sur le plan de la langue.

L'écriture du scénario a nécessité quatre personnes. Pourquoi autant ?

Pour un film *a priori* loin d'être complexe, oui, il est vrai, quatre personnes, cela peut sembler excessif. Mais chacune d'elle a collaboré à des étapes d'écriture différentes. Quand j'ai commencé à écrire le scénario, j'étais tout seul. Mais il me semblait de plus en plus difficile de faire parler les personnages féminins,



Francis Leclerc



Un univers traversé par la mélancolie

dont le principal, bien entendu. À cette époque, par hasard, j'étais allé voir une pièce de théâtre à Québec, dont l'action se situait dans la même ville, au cours des années vingt. La mise en scène était signée Marie-Josée Bastien, une amie à moi. Le spectacle m'a beaucoup plu. Je suis donc allé voir Marie-Josée tout de suite après la fin et lui ai demandé de m'aider à figurer les dialogues *féminins* du film. Elle a accepté. Après ça, il y a eu Marcel Beaulieu, qui a agi comme conseiller et qui m'a référé à Nathalie Théocharidès pour parvenir à une écriture plus structurée.

Il y aussi une esthétique qui s'impose. Comment voyez-vous ses rapports avec le sujet traité ?

Je n'ai pas beaucoup réfléchi à ce sujet, mais à la base, je ne voulais pas qu'*Une jeune fille à la fenêtre* soit un film rural. Le sujet exigeait qu'une bonne partie de l'action se situe en ville. Il fallait donc établir deux esthétiques différentes, autant dans le cadrage, les éclairages que la direction photo. Dans ce sens, j'ai fait confiance au travail de Steve Asselin. C'est avec lui que j'ai fait la plupart de

mes films. J'ai toujours trouvé son travail admirable. Tout en lui accordant carte blanche, nous avons quand même beaucoup discuté de teintes, de couleurs, d'ombres et de lumière.

Le gros plan semble s'imposer par lui-même. Est-ce un choix ou une stratégie de mise en scène ?

Ce que j'aime dans le cinéma, c'est qu'on a un œil extérieur, qu'il s'agisse des spectateurs ou de l'équipe de tournage. Il m'arrive souvent d'observer des objets et de vouloir les filmer dans leur for intérieur. Cela s'appelle « filmer en gros plan ». C'est un des codes de captation de l'image qui amplifie le côté dramatique de l'objet filmé et qui, dans plusieurs cas, crée une certaine atmo-

sphère. Par la même occasion, le gros plan permet une certaine intimité avec le sujet, parfois un peu indécente, mais qui fait la force et la beauté du cinéma. Sur ce plan, un des réalisateurs qui m'a le plus influencé est Krzysztof Kieslowski. Il s'intéressait uniquement à l'humain et son esthétique n'est que le reflet de cette affirmation.

Le titre du film suggère la notion d'attente. Attente de la mort sans doute ?

Il y a deux côtés de la fenêtre : le regard de l'intérieur vers l'extérieur et ce qu'il y a derrière le regard. Il suffit d'ouvrir les volets pour accéder à la liberté. Cette attente est donc une attente de l'inconnu et qui, dans le cas du personnage central, culmine vers la mort.

Où vous situez-vous dans le contexte actuel du cinéma québécois, alors que deux options (le cinéma commercial et le film d'auteur) s'opposent, souvent farouchement ?

Cela peut paraître égocentrique, mais c'est principalement pour me faire plaisir que je fais du cinéma. Mais je pense également qu'en se faisant plaisir soi-même, il est possible et sans doute évident qu'on fait plaisir aux autres. Les films lourds, bavards, ceux qui paraissent éclatés parce qu'ils ne suivent qu'une politique de l'esthétique, sans vraiment raconter une histoire, ne m'intéressent pas. Le récit doit servir de base à l'expérimentation. Sur ce plan, je citerais un autre réalisateur qui a réussi à imposer son univers filmique tout en rendant sa texture narrative accessible au grand public. Il s'agit de François Truffaut, un auteur, mais en même temps quelqu'un qui, tout le long de sa carrière, est parvenu à maintenir un profond respect envers le spectateur. **ES**