

Faillir au corps

Le cinéma de Sophie Dupuis

Emmanuel Simard

Volume 32, Number 1, Winter 2014

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/70743ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Simard, E. (2014). Faillir au corps : le cinéma de Sophie Dupuis. *Ciné-Bulles*, 32(1), 42–45.



Faillir

Faillir au corps

EMMANUEL SIMARD

Il est des cinéastes qui imposent, à peine en une poignée de films, un style, des thèmes riches et complexes, dotés d'une plastique en parfaite symbiose avec le sujet. Sophie Dupuis est l'une de ces cinéastes. Née à Val-d'Or, diplômée de Concordia et de l'UQAM, ses courts métrages ont été présentés dans différents festivals internationaux et se sont vus décerner une multitude de prix; elle travaille actuellement, entre autres, au développement d'un projet de long métrage. D'emblée, ce qui frappe dans le corpus cinématographique de Dupuis, c'est la présence incontestable d'une signature visuelle et thématique d'une grande maturité. Dans ce texte, nous nous pencherons sur trois courts métrages: **J'viendrai t'chercher**, **Félix et Malou** (sélectionné aux Jutra 2011) et **Faillir** (Grand Prix du jury et Prix de la mise en scène de Prends

ça court 2013 et Prix du meilleur court métrage aux Rendez-vous du cinéma québécois 2013).

Le message en vigueur aujourd'hui, c'est de se laisser détruire, anéantir sans dire un mot; de tomber, par la complicité souveraine de la technique, dans un nihilisme d'une conformité dangereuse et amoral: l'unicité de chaque corps est programmée pour être évacuée de nos sociétés aseptisées et consensuelles. Mais contrairement au disciple d'une anecdote attribuée à Bashô, Sophie Dupuis n'arrache pas les ailes d'une libellule pour y laisser un vulgaire piment; elle transcende ce corps « désingularisé », asexué et lisse que nous avons élevé tels des dieux dans les magazines, les pubs, les films de consommation rapide, les téléséries. Elle déploie ses forces de cinéaste et opère dans l'ère de

l'après-spectacle où plus que jamais « le vrai (corps) est un moment du faux » (Guy Debord, *La Société du spectacle*).

J'viendrai t'chercher ou le corps périssable

Sophie Dupuis sait et sent que, si elle doit « repoétiser » le corps, lui redonner ses contours érotiques, son cœur voltaïque, elle doit commencer par établir un constat sur la façon dont la société filtre ou éradique ce corps, cette « pile électrique / Chez qui on a châtré et refoulé les décharges » (Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*). Elle montre donc un corps en train de dépérir, un corps estropié. C'est Manu, adolescent rebelle, issu d'un père et d'une mère instables, dont le corps est ballotté ici et ailleurs sans qu'on lui demande son avis.

Rapidement, dès le début du film, Dupuis braque sa caméra de manière à installer une promiscuité avec le personnage, par une série de plans frontaux très serrés. Si le spectateur se sent près de Manu, ce dernier tend, plus le métrage avance, à s'isoler dans le plan, à ne faire qu'un avec lui-même. Tout au long du film d'ailleurs, les corps ne se rencontrent pratiquement pas, jamais ils n'entrent en relation, ne serait-ce que par un regard; regard fuyant chez la mère, regard déviant du père. Le seul contact que Manu se permet, c'est celui d'étreindre son frère après lui avoir dit qu'il viendra le chercher à 18 ans. Tout l'amour qu'ils sont incapables de transmettre par les mots passe dans cette accolade qui tient quasiment lieu de pacte fraternel. Cette étreinte sera d'ailleurs brisée par le père comme les jeux interdits de l'enfance. Mais est-ce que cette «prise de corps», ce souffle d'infini auront été nécessaires à Manu pour trouver la force de renaître et ainsi s'opposer à la figure paternelle? Dupuis a l'intelligence de ne pas s'aventurer dans les eaux troubles du film psychologisant. Elle montre, ne perd pas aux jeux des jugements à l'emporte-pièce. Chose certaine, le personnage aura compris les mots d'Artaud:

Non, le corps, on se le fait
soi-même ou alors il ne
vaut pas et ne tient pas
Et il vient du mérite
et de la qualité,
Il vient des actes faits.

Des actes faits, un corps agissant et révolté: tout ce que nos sociétés bien pensantes évacuent de leur discours, de l'espace public. Par ses plans frontaux et sa photographie granuleuse, crue, **J'viendrai t'chercher** est un constat sur la façon dont nous traitons les corps aujourd'hui. L'exemple le plus éloquent de cela demeure la scène finale où la violence dont fait preuve Manu envers sa mère afin de «sauver» son frère est totalement évacuée par cette dernière, qui ne sait pas comment y répondre. De cet

éclat, on refoulera le geste de Manu, le laissant croupir encore au centre jeunesse, mais l'image aura été marquée d'une pierre blanche; «corporalisation» ultime de Manu, car, «humaine, trop humaine, l'image, quelle qu'elle soit, poétique ou visuelle, reste notre seul recours pour ramener le corps où l'on ne l'attend plus.» (Annie Le Brun, *Appel d'air*).

Félix et Malou ou le corps lyrique

Dans ce film d'une grande beauté, le noir de l'hiver, les lieux clos, les corps serrés dans les plans de **J'viendrai t'chercher** laissent place à une lumière filtrée et de

vastes espaces s'ouvrent pour donner à Félix et Malou, deux jeunes adolescents, toute la poésie possible pour découvrir le corps habité de l'autre.

D'un côté la famille dysfonctionnelle avec, à sa tête, une mère dépressive, colérique, et un père qui veut trop en faire. De l'autre, une famille des plus conventionnelles telle une bande de fantômes propres. Certains pourraient arguer qu'il s'agit ici d'une mise en contexte assez banale pour ne pas dire cliché, mais ils auraient tort, car ce clivage entre les deux familles sert à provoquer une scène clé qui changera à jamais Malou, et par le fait



J'viendrai t'chercher et **Félix et Malou**

même, sa relation avec Félix. En sortant de chez elle, elle le remarque en train de fendre l'air avec un bâton; elle voit aussi la mère, désespérée, rentrer à la maison. Malou est curieuse. Dès lors, le corps de Félix ne sera plus seulement celui d'un ami avec qui elle joue au hockey, mais sera devenu un corps poétique, désirable et infini, plein d'une rage de vivre. À son contact, son propre corps se reformule, se transforme, elle qui vient d'un milieu si conformiste. Deux corps en recherche. Nous le sentons dès leur première rencontre sur les palettes de bois où il manipule leur lampe de poche, comme une tentative de faire un peu de lumière sur leur univers respectif. Ce lien va se renforcer lorsque Malou vivra à son tour une frustration, une cassure. Ainsi, elle ne peut plus jouer au hockey avec les garçons; elle est une fille. Dans cette campagne isolée, leur union se scelle lorsqu'elle «forcera» une étreinte de Félix qu'elle se sait seule capable de lui donner. On les retrouve, au plan suivant, courant dans un champ filmé en plan d'ensemble. D'ailleurs, ces plans sont là pour rappeler que le cinéma, l'amour, la passion ont pour fonction d'exposer à nouveau ce corps, de le rendre infini ou, pour reprendre les mots de Philippe Sollers, «d'infiniter le corps» (Philippe Sollers, *L'Évangile de Nietzsche*). Et c'est pour cette

raison que Dupuis rythme leurs rencontres de ces très larges plans d'ensemble; pour rappeler que les corps rivalisent, de ce fait, avec l'infiniment grand, ce qui leur confère une beauté unique.

Si le corps de Malou se reformule au contact de Félix, ce dernier tend à se reformuler à son tour lorsqu'il est témoin de l'ultime dispute entre son père et sa mère. Il voit son père pleurer à table, incapable de le regarder en face, plus aucune parole ne gît en lui, que des pleurs et des gémissements. Le plan suivant montre Félix frapper à la fenêtre de Malou pour aller se perdre à nouveau dans les champs, sur la même palette de bois. Ici, dans ce geste d'un grand romantisme, Félix refuse l'apitoiement, l'abandon émanant de son père. Il prend en charge son corps et ses pulsions passionnelles; contrairement à ses parents, il choisit de vivre poétiquement sa vie.

Dans le champ, les mains se frôlent, doucement. Sur la palette, Félix caresse dans une infinie tendresse le ventre de Malou et puis la naissance de ses seins pour ensuite se raviser; Dupuis filme sans jamais appuyer, sans jamais trop en faire, elle accompagne plutôt ces deux jeunes dans leur premier émoi sensuel. Elle laisse Félix et Malou s'endormir là où, désormais, une lumière

différente les caresse. Il fait jour, ils se réveillent. On supposera une métamorphose; tel le maître de l'anecdote de Bashô, Dupuis transforme un vulgaire piment en libellule: elle donne corps.

Faillir au corps animal

D'entrée de jeu, Sophie Dupuis, dans **Faillir**, met cartes sur table; les plans flous introduisant deux corps annoncent que rien ne sera clair dans ce film. Le flou relève toute l'ambiguïté de la relation du frère et de la sœur; la tension sexuelle qui les habite révèle le jeu des corps, de la séduction et du passage à l'acte. Dupuis fait fi de tout esprit moraliste; ce qui l'intéresse, c'est la mécanique des passions sulfureuses et parce que sa caméra flirte plus longuement avec Ariane, la sœur, le spectateur serait porté à croire que Dupuis se soucie davantage de «la mécanique des femmes».

Les personnages sont issus d'une famille qui semble très à l'aise avec l'acte charnel ou du moins à l'aise avec le corps; celui de leur mère par exemple qui s'habille devant eux, sans gêne. Les corps sont délivrés, ne sont pas «tenus» et «l'homme quand on ne le tient pas, est un animal érotique, il a en lui un tremblement inspiré» (Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de*





Faillir — Photo: Yannick Grandmont

Dieu). C'est ce tremblement que montre à voir Dupuis. Pour bien le rendre, pour ne pas subir une sempiternelle histoire de passions, Dupuis ajoute la donne de l'inceste, tabou suprême, mais elle en brouille les pistes; dans **Faillir**, les corps sont chatoyants de lumière, tout en puissance érotique. Rien n'est glauque dans ce film, tout paraît naturel, sans intention malveillante de la part des deux parties. Le spectateur se fait complice, entre dans le jeu de la tension, la situation qu'il a lui-même refoulée revient, le titille, tout comme Ariane titille son frère. Elle va jusqu'à se masturber dans son lit tandis qu'elle entend son frère avoir une relation sexuelle. Excédée, trop excitée, elle arrête. Elle joue le jeu de la petite crise de jalousie. Plus tard, elle va même jusqu'à jeter la cigarette que lui passe le type dans la voiture. Garderait-elle ses lèvres pour quelqu'un d'autre?

Ce qui pourrait déstabiliser ou peut-être choquer certains esprits, c'est que le

corps, dans les films de Sophie Dupuis, est un vrai corps, chargé de toute la vie et de toute la passion possibles et que, parfois, ce corps qui doit dépasser sa condition afin de toucher un peu d'infini, doit enfreindre, ou mieux, ignorer les codes moraux. Et la cinéaste déploie tout le lyrisme dont la caméra et le montage sont capables pour donner à ces corps la possibilité d'atteindre un état de grâce, quel qu'en soit le prix. «Le lyrisme est d'abord la plus vive conscience du temps, s'inscrivant sur le corps concret, sur le corps unique parce que mortel. Serait-ce donc l'évocation de ce corps périssable, de cet éternel "enchanteur pourrissant" qui, en l'occurrence, générerait tant l'actuelle bien-séance culturelle?» (Anne Le Brun, *Appel d'air*).

Évidemment, le lendemain est taché d'un malaise coriace entre le frère et la sœur. Les corps ont-ils péri pour autant? Non, parce qu'ils ont choisi leur vie poétique. Ce n'est pas un fait anodin que Dupuis ne

filme jamais ce qui se passe après les actes: Qu'est-ce qu'il advient de Manu après son altercation avec sa mère? Qu'arrive-t-il à Félix et Malou? À ce frère et à cette sœur?

Le personnage, en l'occurrence l'individu, dès lors qu'il a choisi ou, pour reprendre les mots d'Artaud, venu d'actes faits, qu'il a reconnu et assumé sa corporalité, n'a plus à accepter le regard moralisant, désapprouvateur de la société, car le corps s'est libéré de son enveloppe contraignante, s'est «infinisé», et ce qui se passe après est entre les mains du spectateur. L'esprit et le corps vont ensemble; ces films disent tel Nietzsche dans *Ainsi parlait Zarathoustra*: «Je suis un corps entier ou rien d'autre.» ■

Les trois courts métrages évoqués dans ce texte sont distribués par Travelling (www.travellingdistribution.com)