

## Le centre et la périphérie Réflexions autour de trois films québécois récents

Philippe Dubois

---

Number 66, April–May 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22748ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Dubois, P. (1993). Le centre et la périphérie : réflexions autour de trois films québécois récents. *24 images*, (66), 59–62.

# Le centre et la périphérie

## RÉFLEXIONS AUTOUR DE TROIS FILMS QUÉBÉCOIS RÉCENTS

par Philippe Dubois

Invité par les onzièmes Rendez-vous du cinéma québécois à titre d'«observateur extérieur», j'ai donc eu le loisir (?) d'assister à la projection intensive des quelque 101 films et 33 vidéos au programme de ces rencontres (pour l'essentiel, la production 1992 au complet, tous genres confondus). Je ne puis évoquer ici la totalité de mes impressions (d'une diversité absolue). Mais je voudrais livrer quelques réflexions sur trois films qui m'ont singulièrement marqué. Il s'agit du *Singe bleu* d'Esther Valiquette, de *Ceux qui ont le pas léger meurent sans laisser de traces* de Bernard Émond et de *Requiem pour un beau sans-cœur* de Robert Morin.

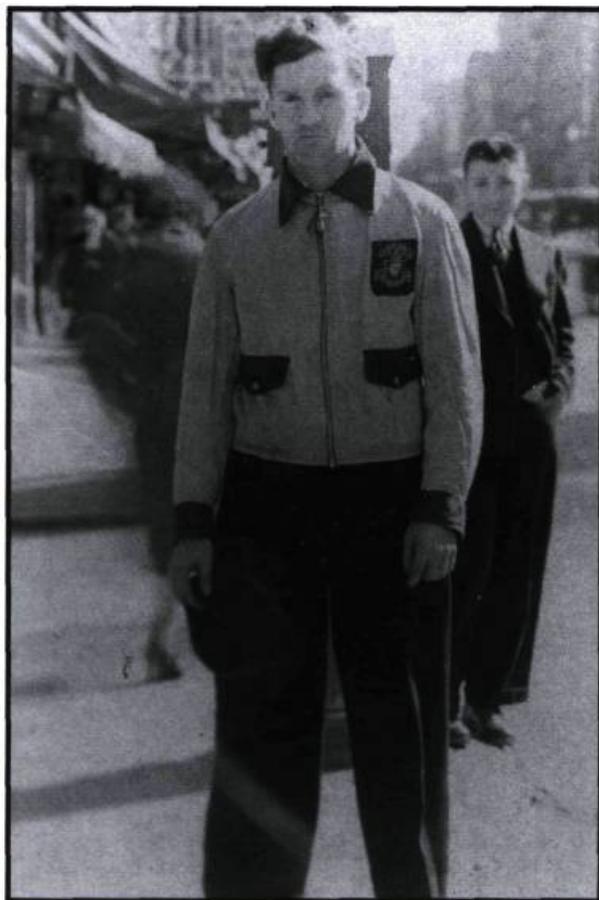
À l'évidence, ces trois films peuvent apparaître comme complètement différents vus de l'extérieur: un court métrage de 28 minutes, un moyen métrage de 50 minutes et un long métrage de plus de 90 minutes. Le dernier est un film de fiction, le second un documentaire, et le premier cité une sorte de film-essai difficile à classer. Il y en a deux en 16 mm et le long est en 35. Différences de format, de durée, de genre, de propos, avec toutes les distinctions que cela implique en termes de production, de diffusion, de catégorisation, etc. Pourtant je crois que ces trois films sont très intimement liés, que quelque chose les rapproche qui fait d'eux, par delà des différences finalement secondaires, l'expression profonde d'un même rapport original à leur objet, la marque d'un regard (sur le monde et sur l'univers des images) porté par une même force «en creux», qui est ce par quoi ces trois films me semblent apporter un authentique renouvellement d'approche dans le cinéma québécois (du moins par rapport au reste de la production 1992, telle que j'ai pu l'observer). C'est cet état singulier de regard propre aux trois films que je voudrais essayer d'appréhender ici. Pour le formuler d'entrée de jeu, je dirai que celui-ci repose sur une redéfinition des rapports entre le centre et la périphérie.

En effet, ces trois films ont chacun ce qu'on appelle un sujet: le sida pour *Le singe bleu*, le portrait d'un individu nommé Henri Turcotte pour *Ceux qui ont le pas léger...*, et les trois derniers jours de cavale d'un criminel évadé de prison pour *Requiem pour un beau sans-cœur*. Ce «sujet» est à chaque fois identifié et unique, au point qu'on pourrait même dire qu'il s'agit, à des degrés divers, de

trois films-portraits: c'est l'évidence même (encore que sur le mode particulier du portrait posthume) pour le documentaire sur Henri Turcotte, mais ça l'est aussi, d'une autre façon plus structurelle pour *Requiem pour un beau sans-cœur*, qui nous offre une fiction entièrement centrée sur la personne et la personnalité de l'assassin Régis Savoie, un «beau sans-cœur», qui est littéralement au cœur du dispositif du film et au centre de tous les regards. Et ça l'est encore, sur un autre mode, beaucoup plus indirect, pour *Le singe bleu* que l'on peut voir comme un autoportrait tout en pudeur et en discrétion.

Quand un film se définit ainsi par un sujet unique et exclusif, quand il prend l'allure d'un portrait et qu'il pose en son foyer un personnage, tantôt singulier, tantôt exemplaire, tantôt les deux à la fois, il est fréquent (et les films des Rendez-vous n'ont pas manqué d'exemples en ce sens: de Claude Miller à Noam Chomsky, de Francœur à Gaétan Hart, de la postière à la dame de la fenêtre, etc.) que ce sujet central envahisse tout l'espace du film, qu'il en impose massivement, qu'il occupe la place comme s'il se suffisait à lui seul, au point parfois d'obstruer toute vision qui s'efforcerait d'aller au-delà de lui. Ce sont des films à *centre plein*. Or justement, ce qui caractérise les trois films qui m'intéressent ici, c'est qu'en aucun cas ce sujet «central» n'impose sa présence comme un aveuglement. S'il y a un centre, si ce centre est un sujet, celui-ci trouve à se donner chaque fois dans une *forme en creux*. Ce sont des portraits, certes, mais qui procèdent de manière presque négative, par une sorte d'évidement du centre. Je voudrais détailler succinctement ces stratégies du centre vide.

Henri Turcotte, le sujet absent du documentaire de Bernard Émond, *Ceux qui ont le pas léger meurent sans laisser de traces*



### CEUX QUI ONT LE PAS LÉGER MEURENT SANS LAISSER DE TRACES

Le cas de *Ceux qui ont le pas léger meurent sans laisser de traces* est de ce point de vue le plus net. Voilà un documentaire sur ce qui n'existe plus. L'objet du film, Henri Turcotte, est absent à plusieurs titres. Pas seulement parce qu'il est mort et qu'on reconstitue quelque chose de ce qu'il fut. Mais aussi parce que, même vivant, il était, semble-t-il, un homme ordinaire, discret, «au pas léger». Rien d'un grand homme, et rien d'un misérable; ni héros ni cas pathologique. Connus de quelques autres hommes et femmes ordinaires, qui se souviennent comme ils peuvent, admirés après coup par un artiste qui ne l'a pas connu, il vivait de rien, était seul, ne demandait rien à personne. Un homme de passage. Un homme à peine perceptible, comme quasi absent au monde qu'il ne semblait rencontrer que par hasard, sans trop le savoir ni le vouloir. Et puis surtout absent parce que la stratégie du film est de recréer cette absence et de s'en nourrir, d'encadrer un centre vide et

d'exister par cela même. D'un tel sujet en suspens, le film de Bernard Émond nous donne en effet un portrait tout en circonvolutions: on tourne autour, on éclaire délicatement le trou noir, on tresse un véritable cordon de traces, tout en touches et en boucles, par témoignages incertains, par objets insolites et marches répétées, par souvenirs, petites histoires, retrouvailles d'une parfaite simplicité et subtilement mêlés. Avec un respect extraordinaire et, ici et là, avec un sens de la surprise, du petit plaisir, de l'étonnement qui me ravissent. Film intelligent et sensible à la fois, simultanément grave et léger, toujours juste. Simple et beau. Il y a dans l'approche de Bernard Émond quelque chose qui me fait penser à la démarche de Jacques Tati, celui de *Jour de fête*. Pas seulement à cause du langage et des accents qui participent d'une poésie des bruits de la langue, mais aussi bien à cause de certains cadrages ou de jeux de couleurs, à cause de l'art du puzzle et l'archéologie bricolée autour d'une vie fantôme, à cause tout spécialement d'un formidable sens de l'approche, de la touche

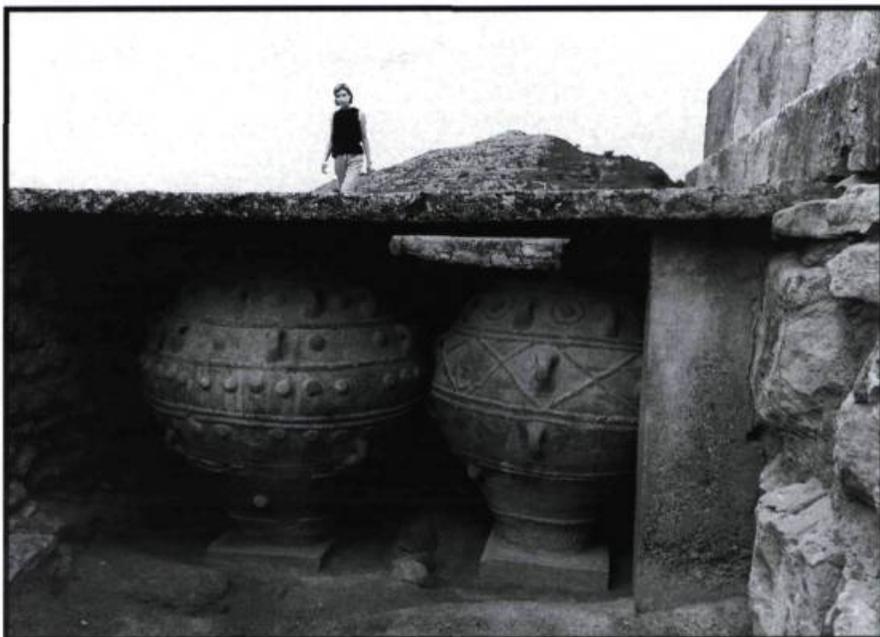
et de la surprise. Quelque chose comme du Tati documentaire, où la finesse et la subtilité, la retenue et le ravissement sont essentiels. C'est par cette force du centre vide, c'est par l'art de développer les entours du cadre et les tressages de couleurs latérales que *Ceux qui ont le pas léger meurent sans laisser de traces* m'apparaît comme doté d'une irrésistible puissance intérieure. Il y a dans ce film quelque chose de l'ordre du *Tombeau* (un genre littéraire, musical et pictural institué dans l'histoire des arts, qui n'a rien de macabre ni de morbide, mais au contraire qui renvoie au disparu comme à quelque chose d'encore actif, d'encore vivant par les effets qu'il continue d'exercer). Un «Tombeau» joyeux et enlevé, nullement monumental, animé du dedans par une absence fondamentale. Seules des traces légères permettent de faire vivre ce noyau d'absence à partir d'une périphérie de vies. Face aux documentaires-portraits de l'omniprésence et du trop-plein, du narcissisme et de l'aveuglement (type Francoeur, voire même, dans une moindre mesure parce que plus intelligent, mais dévoré malgré tout par la fascination pour l'objet, type Chomsky), le film de Bernard Émond est d'une poésie et d'une lucidité incomparables.

### LE SINGE BLEU

Un autre film magnifique de dignité, d'intelligence et de poésie, où tout passe par l'évidement du centre et dans le filage dialectique d'une métaphore périphérique, c'est *Le singe bleu*. Le dispositif du film d'Esther Valiquette s'édifie sur un silence et sur une analogie, sur un montage parallèle et sur un aveu indirect (et libre). D'un côté une histoire individuelle, celle d'un corps malade (un corps invisible mais dont on parle et à qui on parle), l'histoire d'un parcours douloureux (sobriement évoqué, effleuré plutôt), de chambres d'hôpital étrangement dépouillées et comme vides, d'images scientifiques saisissantes sur le «travail» destructeur du sida (le virus est là, qui ronge, envahit, prolifère — et la vie s'en trouve transformée). De l'autre côté une histoire collective à l'échelle de l'humanité, l'Histoire même, sous la forme de la destruction de la civilisation minoenne il y a quelque 3 500 ans, images de la Crète et de Santorin, collines et désert, pierres et mer, terres ravagées, désolées, et ce qu'il en reste: les ruines étranges et mal connues d'un mon-

de dont on devine qu'il fut raffiné et merveilleux, et qui disparut subitement au terme de ce que l'on considère parfois comme le plus grand cataclysme géologique de notre histoire. Deux histoires, la petite et la grande; deux destins, celui d'un individu et celui d'une civilisation; deux catastrophes, la corporelle et la géologique; deux mystères (la science travaille mais on est toujours ignorant). Deux déserts. Et la question de ce qui subsiste, la question des traces. La question aussi, dès lors, de ce qui, par-delà la destruction, relie encore à la vie. C'est là que surgit la figure du singe bleu. Il est une figure retrouvée dans les fresques minoennes. Étrange et étranger, beau et bleu, énigmatique et tutélaire. À la fois très loin de nous et pourtant si proche, comme la beauté. Fragile mais préservé, comme un miracle ordinaire résistant à tous les avatars de l'histoire et de l'interprétation. Ce singe bleu, c'est la figure de l'Autre. Cet Autre qui est toujours là et toujours au-delà, cet Autre qui est (en) soi-même. *L'alter ego*. Car bien sûr, sans jamais le dire, c'est d'elle-même que nous parle Esther Valiquette. «Je est un autre». *Autoportrait en singe bleu*.

Comme tout autoportrait (et c'est ce qui fait la différence avec l'autobiographie), celui-ci se définit non comme un récit-témoignage mais comme un essai poétique. Non pas dans le style des *Confessions* de Rousseau ou comme toute forme de *Souvenirs*, *Mémoires* et autre *Journal*, mais plutôt comme *Les essais* de Montaigne, construits par circonvolutions sur le «Tombeau» absent de son ami La Boétie. Ce que je suis n'est pas tant ce que j'ai fait (et que je vous narre) mais plutôt ce que je me rêve comme (et par l') autre. *Un film-essai*. Voilà le seul genre possible pour définir *Le singe bleu*, à des kilomètres de distance de ce qui pourrait ressembler à un quelconque documentaire «sur le sida». Un film-essai où l'émotion est supérieure, ne passe pas par la souffrance exhibée et le témoignage poignant d'une souffrance directe, mais où elle est sublimée par la distance poétique, par la puissance de la pensée et de la métaphore. Un autoportrait est toujours détourné: une composition autour d'un centre vide, un cadre autour d'un tableau absent mais dont les motifs résonnent partout à la périphérie, construisant un jeu de correspondances et d'échos infinis, tout en tours et détours. C'est avec cette façon de s'ex-



*Le singe bleu* d'Esther Valiquette

poser en laissant la place vide, c'est avec cette pudeur et cette force de détournement de soi (comme béance) dans l'image poétique d'un autre (à la fois universel et personnel, mythologique et singulier), c'est avec cet art subtil de la métaphore tendue tout au long du film par un texte et une voix (celle-là même d'Esther Valiquette: suspendue à un souffle) d'une qualité extraordinaire, que *Le singe bleu* représente pour moi le film *le plus juste* que j'aie eu l'occasion de voir à Montréal.

### REQUIEM POUR UN BEAU SANS-CŒUR

D'un tout autre ordre en apparence, même si la mort semble un fil conducteur possible, il y a le *Requiem pour un beau sans-cœur* de Robert Morin. L'histoire donc de Régis Savoie, criminel en fuite, qu'on suit pendant ses trois derniers jours dans sa course folle. Ici, à l'inverse des deux films précédents, le personnage est bel et bien là, omniprésent, toujours au centre. On ne le quitte pratiquement pas des yeux. Et il n'est pas du genre discret, effacé, oubliable. Pas de pas léger, pas de métaphore. Un homme, un corps, une force, une (sur)présence littérale. Alors? Justement, c'est dans cet excès que ce film retrouve les deux autres. Plus exactement c'est par le *dispositif* qui institue cette surprésence du «héros» que le film de Robert

Morin rejoint le principe des formes «en creux». Robert Morin a lui-même présenté ce dispositif qui est une structure d'énonciation spécifique impliquant la systématisation de la caméra subjective: *Requiem pour un beau sans-cœur* est composé de huit parties, huit différents points de vue, en caméra subjective, correspondant chacun aux témoignages des gens que rencontre Régis Savoie pendant ses trois jours de cavale. Chacun raconte en toute subjectivité les moments forts de sa rencontre avec Savoie. Que les témoignages corroborent, se contredisent ou se complètent, a peu d'importance car toutes les versions servent à mettre en lumière autant la personnalité des témoins que celle de Savoie. Il va sans dire que ce type de structure, basée exclusivement sur la vision subjective d'un individu, demande une très grande versatilité de la part des comédiens puisque les personnages n'ont pas de véritable personnalité fixe ou cohérente. Ils doivent sans cesse se plier aux subtilités descriptives des autres témoins. Certes chacun est témoin à son tour mais chacun est aussi et surtout la terre glaise des autres. Autrement dit, voilà un film qui est tout entier une machinerie de regards: Savoie est certes au centre, au point de croisement, mais c'est en tant qu'il est une sorte d'émanation de la périphérie, en tant qu'institué uniquement par des points



Régis Savoie (Gildor Roy) dans *Requiem pour un beau sans-cœur* de Robert Morin

de vue extérieurs. Il n'est là que comme chambre d'écho, renvoyant «aux autres», aux regards d'autrui, seules conditions de son existence. Dans le fond, Régis Savoie n'existe pas (en tant que tel), il n'est que le reflet du regard des autres, il est une construction, un puzzle, le résultat, parfois contradictoire, d'une multivision. Comme le film même — qui lui aussi n'est qu'un assemblage généré par une multivision. C'est-à-dire encore, que *Requiem pour un beau sans-cœur* offre une énonciation visuelle qui est la négation de la transparence cinématographique, qui refuse l'idée même qu'il puisse y avoir une caméra «objective». Rien n'existe d'avance, par soi-même, il n'y a plus d'identité autonome (qui est Régis Savoie? celui vu par son fils? celui vu par son avocat? celui vu par la police? celui vu par sa petite amie? par sa mère? etc. — et inversement, qui est le policier Maki? qui est le journaliste trouble? qui est son copain Tonio?...). Il n'y a que des rapports perceptifs, donc toujours une relativité singulière de chaque chose définie par d'autres. Philosophiquement, ce dispositif radical de filmage et de construction est une application stricte du célèbre précepte de Berkeley: *esse est percipi* (être c'est être perçu), dont on sait depuis les livres de Gilles Deleuze à quel point il est au cœur du statut même du sujet moderne. Le film de Robert Morin, dans la mesure où il applique ce

principe de façon systématique et en tirant les conséquences narratives (la structure éclatée et kaléidoscopique du film; la gestion très précise des recoupelements, chevauchements, contradictions, précisions des divers points de vue), formelles (les plans mobiles instables des vues «subjectives», caméra à l'épaule, au plus près des visages qui regardent la caméra-personnage) et morales (Berkeley, la perte d'identité objective, la relativité intersubjective, la multivision), apparaît ainsi à la fois comme une réflexion philosophique et perceptive sur l'homme, le regard et les images, et en même temps comme une fiction décentrée, un récit fort (musclé même) mais qui n'existe que par la puissance de la périphérie. De là la scène finale en écho avec le questionnement du début du film (qui a trahi le héros en dénonçant sa planque par un coup de fil à la police?): en fait c'est Régis Savoie lui-même qui s'est autodétruit. Lui seul pouvait (devait) le faire dès lors que, éperdu devant le néant qu'il était à lui-même, il s'était emparé du caméscope vidéo pour s'autofilmer, seul, à bout de bras, dans un délire schizophrénique démesuré. De n'avoir eu d'autre existence que dans le regard des autres, il ne lui reste plus, dans un sursaut ultime et nécessairement mortifère, mais qui sera d'une certaine façon la seule image «objective» de lui, qu'à s'autoregarder comme en un miroir vide, qu'à

s'abîmer dans son propre trou noir, en filant lui-même l'image de sa propre mise à mort télécommandée. Mourir d'image, comme on meurt d'amour. Par excès de regard.

On le voit, les trois films examinés sont tous les trois travaillés par la question du centre et de la périphérie, du dedans et du dehors, du plein et du vide (ou du creux). Car en fait, chacun à sa manière, ces films posent fondamentalement la question du regard. Regard sur un homme ordinaire disparu sans laisser beaucoup de traces, et qui ne consiste que par là; regard divisé (mais vital dans sa tension) sur un corps malade et une civilisation dévastée, sur un autre moi (alter ego) relativisant; regard démultiplié jusqu'au néant autodestructeur. Regard. En latin, l'action de regarder se dit *video* (je vois). Si je devais signaler une dernière chose, c'est ceci: la force particulière des films que j'ai retenus ici vient peut-être de ce «regard-vidéo». La vidéo, en l'occurrence, non pas du tout comme un support spécifique (ni comme un outil technologique ni comme œuvre élaborée sur bande magnétique), mais simplement comme un *état du regard* (au sens où on parle d'un état de la matière ou d'un état d'esprit). Une manière d'envisager les choses, le monde, les images, les rapports entre les êtres — en dehors de toute question de support. Une manière d'être dans la création, où le sens du dispositif est encore innovateur, où la conscience des jeux de regards est encore vivante et morale. Une attitude minoritaire, parce qu'on sait qu'on est à la périphérie, mais la seule qu'on puisse concevoir puisqu'on sait que c'est là seulement que de la création peut exister. Dans la marge. Parce que seule la marge est capable de faire tenir le centre, la page pleine (qui ne voit plus qu'elle). S'il y a quelque chose de spécifique qui me soit apparu comme un renouvellement dans le cinéma québécois, comme une force souterraine réelle, c'est sans doute cela, cet état du regard que j'appelle vidéographique. La vidéo dans ce sens-là est peut-être ce qu'il y a de plus vivant dans le cinéma québécois (celui que j'ai vu). ■