

Une trilogie de l'indicible

Fabrice Montal

Number 131, March–April 2007

Court métrage Québec

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/12728ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Montal, F. (2007). Une trilogie de l'indicible. *24 images*, (131), 31–31.

Une trilogie de l'indicible

par Fabrice Montal

Exorcisme avançant par obturations césures, et objectivations, prolongeant artificiellement l'acte de vivre et l'instinct de son enregistrement, le cinéma nous donne l'impression de naître dans la mort. Aussi pourrait-on penser que les œuvres fondées sur le thème de la mort pénètrent plus avant au cœur de la « machine cinéma » et s'insinuent comme une question sur le fonctionnement de ses rouages.

On a envie d'aborder ainsi le cinéma de Nicolas Roy qui, dans sa trilogie de courts métrages, a pris le parti de traiter de l'expérience de la mort comme une sublimation ou l'accès à une transcendance en inventant trois tableaux simples et émouvants, renfermant à la fois des obsessions récurrentes et de nombreuses interrogations.

En trois actes, *Novembre* (2001), *Léo* (2003) et *Petit dimanche* (2006), Nicolas Roy a établi une signature singulière dans le panorama des courts métrages narratifs au Québec. L'être humain face à la mort devient ici prétexte à un jeu de motifs et de variations, proposant une esthétique du gouffre existentiel. Singularité narrative. Singularité formelle aussi.

Les trois films se déroulent de façon semblable dans un paysage rural et pauvre, l'espace d'une journée au sein de cercles familiaux qui semblent à l'écart de la société. Ce sont des contextes figés que la mort, en survenant, vient dynamiser. Les personnages âgés témoignent d'une mémoire, d'une identité, avec des visages fortement marqués, en opposition à des jeunes qui assistent, pour la première fois, à la mort de quelqu'un.

Présentes dans chaque histoire, les automobiles, vecteurs de l'action, sont d'une autre époque. Utilisées comme métaphores, elles sont capitales dans le déroulement de l'action. Ambulance, corbillard, elles représentent le personnage machine, tentative inaboutie de dépassement de la condition humaine. Autre cadre lourd de sens, les maisons délabrées et meublées avec des antiquités.

L'expérience de la mort est vécue par les personnages d'une façon telle que, dans chaque cas, la douleur les poussera à commettre un geste que le consensus social réprouve. En s'insurgeant contre ce néant qu'ils refusent d'accepter, en accélérant ou en recréant la mort de l'être aimé, ils posent le plus grand des actes d'amour et font, dans le même temps, un pied de nez désespéré à la fatalité du monde. Ils agissent, comme en écho au personnage de *Bulldozer* (1970) de Pierre Harel, qui finissait par « détruire tout ce qu'il aimait ».

Ces drames sont des actes de libération : libération pour les personnages qui expriment leur deuil de façon violente en voulant prendre le pouvoir sur cette mort qui les révolte ; libération des conventions pour le cinéaste, notamment par un refus systématique du dialogue.


Le cadrage crée des instants fugitifs, mimant le langage du clip ou du reportage de guerre. Il en résulte un climat de mystère, établissant une tension soutenue qui nous fait entrer dans l'histoire

en voyeurs, quêtant des images indicibles qui se dérobent continuellement à nous.

Prenant le relais, le montage agit comme une mécanique du souvenir créant ses propres trous narratifs. Il structure le récit à l'aide d'ellipses nombreuses, qui sont autant de coupes franches dans le déroulement de l'action, dont nous devons combler les hiatus et rattraper les oublis.

Dans cet univers sans parole, la musique n'est qu'une couleur de plus. Elle laisse place aux sons produits par les objets, aux moteurs, aux cris, aux rires, aux pleurs.

La mort marque le début du silence de ceux qui ne sont plus. Elle peut même nous suggérer que les mots de ceux qui restent ne signifient plus rien. Il y a manifestement beaucoup de pudeur dans le mutisme cinématographique de Roy. Se taire est parfois motivé par le respect qu'imposent certaines histoires que l'on veut filmer. Et cette trilogie nous indique que tout ne peut être dit.

Par sa trilogie de l'indicible, Nicolas Roy libère ses spectateurs en même temps que lui, en établissant avec eux un pacte de mutisme. Nous devenons coauteurs, décryptant une histoire construite pour nous tout en y assistant¹. Roy appartient à la famille des cinéastes qui « connotent », pour reprendre la belle distinction de Serge Daney, qu'il opposait à celle des cinéastes qui « dénotent ». Le réalisateur construit bien sûr des histoires, bâtit des protocoles avec ses comédiens, amateurs comme professionnels, témoigne d'une réflexion profonde sur son métier et sur le discours des images, mais il le fait en laissant des interstices, du non-dit, du hors cadre, de l'imagination, de la respiration, de la survivance. 

1. D'autres cinéastes de la même génération font comme lui : Frédéric Pelletier dans *L'air de rien* (2006) par exemple, ou Guy Édoin dans son dernier film *Les eaux mortes* (2006), où tout est tu dans la relation entre les personnages, où tout doit être décodé.



De haut en bas : *Novembre* (2001), *Léo* (2003) et *Petit dimanche* (2006)