

Fondu au blanc

André Dudemaine

Le cinéma français dans tous ses états

Number 139, October–November 2008

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25277ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dudemaine, A. (2008). Fondu au blanc. *24 images*, (139), 36–37.

Fondu au blanc

par André Dudemaine

On dit noir et blanc à propos des films mais jamais couleurs et blanc. À juste titre sans doute puisque le blanc se plie à différentes teintes selon les besoins de l'œuvre et les *desiderata* de la direction photo. Ainsi le blanc de la banquise est plus texturé par la couleur que le blanc laiteux et terne des murs du sanatorium dans *Ce qu'il faut pour vivre*, alors que la blancheur véritable y fait son apparition à l'autre bout du spectre quand la mort vient faire son œuvre, l'écran se teintant d'une *pâleur mortelle* figurant la dissolution du monde tangible dans un ordre de réalité cosmique qui l'englobe mais qui lui demeure étranger.

Le travail de Michel La Veaux et du coloriste vient ainsi donner une singulière résonance au propos sous-jacent du récit basé sur un scénario de Bernard Émond, réalisateur de *La neuvaine*, est-il bon de rappeler ici.

Deux écueils majeurs guettaient le réalisateur Benoît Pilon dans la mise en œuvre du long métrage. Le premier résulte du choix d'éliminer les scènes oniriques prévues au scénario au risque d'occulter un élément essentiel de la vie intérieure du personnage principal (on sait l'importance des rêves dans les diverses traditions amérindiennes) et la dimension spirituelle du récit. Le second découle du choix de Natar Ungalaaq comme acteur principal alors que ses traits demeurent inévitablement associés à son inoubliable interprétation du personnage principal d'*Atanarjuat, l'homme rapide*, dans le désormais célèbre film de Zacharias Kunuk.

Ces pièges se sont, au cours de l'élaboration du film, transmutés en forces qui donnent au résultat final une œuvre dotée d'un ancrage à la fois métaphysique et interculturel, approche que réclamait le scénario, mais qu'une réalisation moins audacieuse aurait été incapable d'assumer en dérivant paresseusement dans un réalisme narratif sans profondeur.

Ainsi, malgré les coupures effectuées dans l'histoire originale (et peut-être à cause d'elles), c'est tout le passage au sanatorium qui prend un aspect onirique grâce notamment au traitement de l'image ci-haut évoqué, qui donne à la grisaille de l'établissement sani-

taire où Tiivii est exilé toute la pesanteur des rêves dans lesquels l'esprit s'engluie et dont on a la sinistre impression de ne jamais pouvoir sortir. Et cette lourdeur, c'est exactement ce qu'on peut extrapoler comme l'ultime cauchemar d'Atanarjuat dont la survie tient à une prodigieuse mobilité. Là, avec l'horizon bloqué par les arbres trop nombreux, à l'intérieur de murs glauques qui ordonnent les gestes lents des curistes et du personnel soignant, avec des poumons que le souffle puissant a déserté, on se prend à croire que c'est véritablement l'homme rapide qui est claquemuré aux limbes du sanatorium.

Seule la présence d'un esprit furtif, celui d'un enfant doué intellectuellement mais handicapé par une constitution physique fragile, ranimera l'étincelle de vie chez l'adulte défaillant.

Cette rencontre de deux âmes, celles de Tiivii et Kaki, dans un lieu où temps et espace sont suspendus, véritable antichambre entre le vivant éphémère et le mystérieux au-delà, évoque sans prétendre en faire un compte rendu, la pensée religieuse des Inuit.

On touche ici à la notion de sacrifice (un être doit disparaître pour qu'un autre survive), qui est au centre de la mystique chrétienne et pierre angulaire dans l'œuvre de Bernard Émond. Cependant sa connaissance directe du monde inuit et son bagage ethnologique auront empêché le scénariste de plaquer simplement sa propre vision sur le personnage de l'Inuk. À cent lieues de tout ethnocentrisme, le récit se tient dans une zone limite où les spiritualités se croisent sans pour autant se confondre. L'architecture du monde vivant selon les Inuit tient à un ordonnancement de la trajectoire des âmes qui errent dans un voyage sans fin et qui reviennent périodiquement habiter un corps humain. Cette rencontre de deux âmes, celles de Tiivii et de Kaki, dans un lieu où temps et espace

sont suspendus, véritable antichambre entre le vivant éphémère et le mystérieux au-delà, évoque sans prétendre en faire un compte rendu, la pensée religieuse des Inuit.

On reconnaît ici la marque particulière de cette discrétion humaine et artistique qui est un trait majeur chez Émond comme chez Pilon. Leurs personnages gardent toujours cette part d'irréductibilité que ni le scénario ni la réalisation ne forceront jamais. Et ce tact narratif permet à l'aventure spirituelle qui se profile dans la rencontre de Tiivii et Kaki de rester de l'autre côté de la rive, là où, comme spectateurs, il ne nous sera pas permis d'aller.

Reste la splendide lumière qui détruit les corps et les images, les ramenant à une blancheur primordiale dans laquelle, de ce côté-ci des choses, nous ne pouvons plus distinguer les formes et percevoir les mouvements. C'est vers ce chemin que se dirige Kaki alors que Tiivii est prêt à renaître peut-être même sous les dehors d'Atanarjuat surgissant nu et régénéré dans cette autre blancheur, celle du désert nordique, qui est ici-bas le pâle écho de la lumière véritable et son témoin implacable pour les yeux myopes des hommes.

Dans *Frozen River*, premier long métrage de la réalisatrice Courtney Hunt, le ruban blanc du fleuve gelé est aussi un lieu suspendu, polysémique, avec ses dangers d'enfoncement et de noyades et ses ouvertures vers un au-delà de voyages et de métamorphoses. Zone frontière (et pas seulement entre deux pays), il symbolise le terrain glissant de l'illégalité au bord duquel Ray (Melissa Leo) hésite un instant. Mais nécessité fait loi, et cette mère monoparentale doit payer les traites de sa maison mobile alors que son mari, joueur compulsif, s'est envolé vers Las Vegas avec les économies du ménage; donc elle plonge... «It is all mohawk country», lui annonce péremptoirement Lila (Misty Upham), cette autre mère en difficulté qui n'a plus avec elle ni mari ni enfants et qui sera son guide dans les eaux troubles de la délinquance. Le trafic d'immigrants depuis la zone canadienne de la réserve d'Akwesasne (qui chevauche deux pays et trois juridictions, l'Ontario, le Québec et l'État de New York) devient une



Natar Ungalaaq dans *Ce qu'il faut pour vivre* de Benoit Pilon

illustration de la dureté du monde (les nouveaux arrivants seront insérés dans le réseau du travail au noir où ils peineront à rembourser les frais de leur passage clandestin) dans lequel seul le lien mère enfant maintient une forme opiniâtre d'humanité.

Initié par un poème et inspiré d'une seule vision : deux femmes dans un no man's land de glace, le film se déploie en long métrage comme une ode à la poésie des frontières et au sentiment de solidarité qui transgresse les nationalités¹. La séquence du bébé abandonné puis retrouvé sur les eaux gelées donne l'occasion au film d'en trouver la voie de la spiritualité. « Il était seulement refroidi », dit Ray de l'enfant qui se remet à bouger. « Non, lui répond Lila, il était mort et il est revenu à la vie ». Ces répliques viennent à la fois exprimer la force qui unit, au-delà des frontières raciales et ethniques, ces deux femmes qui ont sauvé ensemble un enfant, mais elles soulignent en même temps la profonde ligne de démarcation culturelle qui les fait différentes. Ce moment de grâce sera le tournant décisif où chacune des protagonistes verra le chemin qu'il lui appartient de prendre.

C'est Buffy Sainte-Marie qui a dit que les sociétés iroquoises avaient la meilleure organisation politique de l'histoire de l'humanité car ce sont les femmes, plus proches de la vie elle-même puisque porteuses des enfants à naître, qui y décidaient de la guerre ou de la paix. En effet, « it's all Mohawk territory ». Cependant la résonance judéo-chrétienne de l'enfant sauvé des eaux n'échappera à personne et la rivière, tout à la fois frontière et lieu de rencontre, apparaît féconde de toutes les virtualités que l'humanité lui fait porter.

Ces deux films récents où l'espoir, tenace sous les vents contraires du chaos et de la mort, s'habille de blanc, ont aussi en commun de reposer sur la performance d'acteurs issus des peuples premiers. C'est un beau sujet de méditation de constater que Natar Ungalaaq et Misty Upham sont d'abord des produits du cinéma des Premières Nations. Pour Ungalaaq, c'est bien sûr les films de Kunuk qui l'auront fait connaître alors que pour Upham, ce sont les longs métrages de Chris Eyre (tels *Smoke Signals* et *Edge of America*) qui lui ont permis de tenir ses premiers rôles à l'écran.

Tout se passe comme si, au-delà de la formation d'acteurs de premier plan, l'émergence d'un cinéma propre aux peuples autochtones d'Amérique avait opéré un recadrage de la présence amérindienne à l'écran et créé les conditions d'un cinéma où le dialogue des cultures devient possible. L'imaginaire cinématographique se libère enfin du carcan iconographique qu'était l'inévitable face à face frontal et guerrier (dont la fameuse photo du *warrior* masqué nez à nez avec un soldat casqué constitue le cliché le plus lisible) pour aller explorer des endroits plus incertains où, dans les méandres de l'expérience des frontières, la singularité autochtone peut trouver un cadre où se manifester sans se trahir ou se diluer. 🗨️

1. « I wrote a poem, I had a central image – women driving across the ice. There's a smuggling culture that exists at the border up there and I was fascinated by why people would do that. The poem came out as an interior monologue of Ray's character, and I went up and shot the short with Melissa and Misty and then we waited to see...is this going to catch on? Are we onto something here? We went to the New York Film Festival and I got a strong sense that there was an idea there people wanted to hear more about, so I went home and just poured out the idea as it was kind of coming together in my head. I threw out the short and started over again and wrote the story from beginning to end. » Voir l'entrevue de Courtney Hunt à www.ific.com/film/film-news/2008/07/melissa-leo-misty-upham-and-co.php