

Rodrigue Jean
Retour aux sources

Élie Castiel

Number 206, January–February 2000

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/48929ac>

[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. (2000). Rodrigue Jean : retour aux sources. *Séquences*, (206), 33–34.

vidus qui les habitent. Le temps de quelques rapports physiques, d'une partie de pêche périlleuse, d'une bagarre entre amis, d'un verre de trop, de quelques échanges de paroles qu'on regrette sitôt prononcées, l'humeur des personnages détermine le mouvement.

Ce qui frappe d'emblée dans ce film, c'est avant tout l'harmonie qu'il établit entre le temps et l'espace, des notions abstraites dans lesquelles s'immiscent des corps, des êtres de chair et de désir, des entités physiques qui s'entrechoquent et s'entrecroisent sans cesse. L'homme et la nature sont ici parfaitement représentés. La force de la mise en scène est justement d'exister en adéquation avec ce qu'elle filme. Dans un endroit perdu où le vent souffle comme bon lui semble et le sol impose sa rugosité et son caractère vierge, quelques personnages à la dérive tentent simplement d'être. Il y a quelque chose de magique à pouvoir filmer l'indicible ou un état d'esprit. Rodrigue Jean y parvient admirablement. Tout tourne autour du personnage de Steph, de son for intérieur. D'ailleurs, la séquence de masturbation mutuelle avec Charles et, plus tard, celle des rapports physiques entre ces deux personnages sont filmées par un œil discret, clinique, presque vigilant. On ne sent jamais de tendance au voyeurisme. La caméra filme un désir passerager, une nécessité biologique, un besoin de libération. Rose est l'intruse, celle qui s'insinue dans la vie de ces jeunes, mère et maîtresse, amante et confidente, jalouse et indifférente. Les autres personnages, Piston et

Marie-Lou, sont plus terre à terre et vivent leurs angoisses émotivement (ruptures multiples, disputes incessantes), jusqu'à la réconciliation finale, totalement dénuée de sentimentalisme gratuit.

Rodrigue Jean aurait pu très bien choisir des non professionnels. Il a opté pour des noms connus. Tant mieux, puisque leur notoriété ne les influence guère. Qu'il s'agisse de David La Haye, de Louise Portal, de Patrice Godin, de Martin Desgagné ou de Mari-Jo Thério, ils privilégient un jeu naturel, libéré de tout artifice.

Le film de Rodrigue Jean marque une étape importante sur le plan de la production nationale. Il s'agit de la première coproduction entre le Québec et le Nouveau-Brunswick. Par ailleurs, que **Full Blast** ait été tourné en langue française est d'autant plus significatif que cela remet en question la notion même d'origine. C'est peut-être aussi dans cette voie que se dirige le cinéma d'ici.

Élie Castiel

Canada [Québec] 1999, 92 minutes — Réal.: Rodrigue Jean — Scén.: Rodrigue Jean, Nathalie Loubeyre, d'après le roman *L'Ennemi que je connais*, de Martin Pitre — Photo: Stéfan Ivanov — Mont.: Mathieu Bouchard-Malo — Son: George Hannan, Vince Regaudie, Peter Strobl — Décors: Luc J. Béland — Cost.: Luc J. Béland — Mus.: Robert Marcel Lepage — Int.: David La Haye (Steph), Louise Portal (Rose), Patrice Godin (Charles), Marie-Jo Thério (Marie-Lou), Martin Desgagné (Piston), Daniel Desjardins (Chico), Luc Proulx (le père de Steph), Danica Arsenault (Juliette) — Prod.: Ian Boyd, Rodrigue Jean — Dist.: K.Films Amérique/Domino.

Rodrigue Jean *Retour aux sources*

Après une formation universitaire en biologie, en sociologie et en lettres, Rodrigue Jean se tourne du côté de la danse et de la chorégraphie et devient membre fondateur de la compagnie de danse Les Productions de l'Os. C'est d'ailleurs à partir des chorégraphies de cette troupe qu'il réalise *La Déroute*, son premier court métrage, en 1990. Auparavant, le Conseil des Arts du Canada lui octroyait une bourse d'études qui le conduisait à Londres, où il résidait pendant une dizaine d'années. Avec *Full Blast*, il réalise son premier long métrage de fiction. Rodrigue Jean nous parle de quelques thèmes de son film.

propos recueillis par Élie Castiel

Était-il important de situer votre premier long métrage dans un milieu que vous connaissiez?

Avec un thème aussi universel [la quête indentitaire] que celui que j'ai abordé, le film aurait pu être tourné n'importe où. Mais, je tenais à ce que l'action se passe dans un milieu et un espace géographique que je connais très bien. Le récit du roman dont le film s'inspire se passe au même endroit.

Jusqu'à quel point avez-vous tenu à demeurer fidèle au roman de Martin Pitre?

En fait, **Full Blast** n'est pas une adaptation du roman de Martin

Pitre, mais il s'en inspire tout simplement. Dans le roman, les personnages principaux ont entre dix-sept et dix-huit ans. Dans le film, on les retrouve à un âge plus adulte. Ils ont entre vingt-sept et trente ans et déjà une plus longue expérience de vie que ceux du roman. Ils ont vécu des histoires d'amour, des échecs, des angoisses, des frustrations, mais aussi des joies et des moments de bonheur. Par contre, il faut souligner que tous les points de départ du roman, par exemple le fait que l'action se passe dans une petite ville industrielle, que l'usine de bois ferme et que le groupe de musique tente de se reformer, tous ces éléments narratifs se retrouvent dans le film. Seul a changé l'âge des protagonistes.

Contrairement à la majorité des films canadiens ou québécois d'aujourd'hui qui sont urbains, Full Blast se passe en région. Est-ce pour mieux servir le propos ou est-ce un choix personnel?

C'est un choix, mais également lié au roman. Comme je l'ai déjà exprimé, je voulais que l'histoire racontée se situe dans un milieu que je connaissais depuis longtemps. Par ailleurs, et sans vouloir trop généraliser, on se rend compte que le cinéma d'ici des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix était plutôt urbain, concentré sur les grandes villes, tandis que celui des années soixante-dix se



Rodrigue Jean



faisait beaucoup en région. En Europe, notamment en Grande-Bretagne, les petits centres attirent de plus en plus les cinéastes. Mais, je m'aperçois qu'ici aussi, certains réalisateurs, notamment ceux de la relève, s'intéressent de plus en plus au cinéma régional. Dans le court métrage, et je crois que c'est une question économique, il se fait beaucoup de cinéma hors des centres urbains. **Si, dans le film, vous avez changé l'âge des personnages par rapport à l'âge qu'ils ont dans le roman, il est évident que les comportements ne sont pas les mêmes.**

Les personnages du roman me rappelaient beaucoup ceux de la tradition britannique des *Restoration Plays*, où la plupart des personnages finissent par mourir. Dans le livre de Martin Pitre, le drame se soldait par une hécatombe. Les passions étaient plus exacerbées. Dans le film, ce sont des adultes qui sont mis en scène. Ce sont des individus plus raisonnables qui acceptent les contingences de l'existence.

Dans ce cas, pourquoi ne pas avoir choisi des personnages dans la quarantaine, un groupe d'âge peu représenté dans ce genre de film?

Je suis moi-même au début de la quarantaine, mais j'ai toujours travaillé avec le groupe d'âge représenté dans le film, et dans beaucoup de domaines: la danse, le théâtre et le travail social. C'est un âge que je connais bien d'un point de vue professionnel.

Bien qu'il ne s'agisse pas du thème principal, l'homosexualité ne passe pas inaperçue dans le film.

Sur le plan des rapports entre les personnages, le film suit assez fidèlement la trame narrative du roman. Il n'y a pas eu beaucoup de changements sur ce plan. Mais, je suis persuadé qu'à l'instar du roman de Pitre, il n'existe pas de hiérarchie au niveau de l'orientation et des pratiques sexuelles. Sur ce point, nous avons travaillé méticuleusement avec les comédiens. Qu'il s'agisse d'homosexualité ou d'hétérosexualité, les scènes d'amour sont difficiles à tourner, autant pour l'équipe technique que pour ceux qui doivent les jouer. J'aimerais également ajouter que l'orientation sexuelle des personnages du film ne pose pas d'interrogation. La sexualité est une chose parmi d'autres et n'est pas le centre de l'existence de ces personnages. C'est en quelque sorte une manière d'entrer en rapport avec l'autre.

Mais, le film nous apprend clairement qu'à cause de la préférence sexuelle de Charles, Steph finit par lui échapper.

Charles vient de la grande ville, c'est donc, en principe, un individu qui s'affirme. Il est vrai que, dans le passé, il a eu une longue relation avec Steph. Mais, il n'est pas certain qu'elle soit de nature sexuelle. Le fait qu'à son retour de la ville tous les deux aient eu des rapports physiques ne signifie pas nécessairement que quelque chose de plus solide doive se passer entre eux. Tous deux ont senti un besoin biologique d'exprimer leur désir. Charles habite maintenant dans la grande ville, mais nous ne sommes pas certain du genre de vie qu'il y mène. Il est peut-être bisexuel.

Il est quand même évident que les deux comédiens ont pris des risques à tourner de telles scènes.

Ce sont justement des comédiens. Et ils jouent des rôles. Dans un sens, lorsqu'il s'agit de placer des comédiens dans de telles situations, tout est question de négociation. Des transactions qui s'opèrent entre metteur en scène et comédiens. Leur vie privée n'intéresse guère et n'apporterait rien à la réalisation. Il est vrai que, parfois, les acteurs sont vulnérables, mais il suffit d'aller les chercher de la bonne façon.

Dans un autre ordre d'idées, les personnages semblent s'approprier les différents niveaux d'espaces, autant physiques que géographiques.

Le premier espace est celui de l'infini: la mer, les forêts, la nature. Mais, il y a aussi les espaces intérieurs dans lesquels les gens sont confinés et jetés les uns contre les autres. Dans *Full Blast*, j'ai tenté d'établir la dichotomie intérieur/extérieur au niveau de l'espace, même si le plus souvent elle crée des conflits. Certains m'ont d'ailleurs reproché de ne pas avoir exploité la poésie dans ma vision de la notion d'espace. Mais, en fait, je voulais faire un film brut, sans concession, presque animal, naturel.

Il y a aussi les espaces physiques.

Il est évident que mon expérience en tant que danseur et en tant que chorégraphe m'a beaucoup aidé à établir des liens entre les personnages et leur *physicalité*. D'ailleurs, en chorégraphie il est constamment question d'espace/temps. Ces deux concepts ne peuvent se situer l'un sans l'autre. Mais, je trouve que le cinéma est également un excellent médium pour exploiter ces notions abstraites. Dans le film, les personnages parlent peu, mais s'expriment sans cesse par la gestuelle.

Mais, cette gestuelle semble parfois de l'énergie perdue.

Je suis tout à fait d'accord. Parce qu'en premier lieu, il y a d'abord les espaces géographiques qui contraignent les personnages à se comporter de telle ou telle façon. À partir de là, le conflit devient une crise existentielle qu'il va falloir résoudre par tous les moyens. L'énergie perdue n'est qu'illusoire.

Par son traitement, votre film relève de la tradition du cinéma indépendant, une forme de cinéma comportant de plus en plus de risques au point de vue financier.

Je suis d'accord avec cette constatation, mais je ne me suis jamais posé la question avant de tourner le film, comme lorsque je faisais de la danse. Le risque est toujours le même. Un film accessible, grand public, peut très bien ne pas marcher commercialement. Par contre, il est normal que tout réalisateur souhaite que son film soit vu par le plus grand nombre de spectateurs. Dans mon cas, seul le projet compte. Je ne me demande pas à quel public s'adresse le film. **ES**



FILMOGRAPHIE

1990: *La Déroute*, 1995: *La Mémoire de l'eau*, 1997: *La Voix des rivières*, 1997: *L'Appel*, 1999: *Full Blast*.