

L'épopée du centre-sud

Bruno Dequen

Numéro 155, décembre 2011, janvier 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/66689ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Dequen, B. (2011). Compte rendu de [L'épopée du centre-sud]. *24 images*, (155), 30–31.

L'ÉPOPÉE DU CENTRE-SUD

par Bruno Dequen

COORDONNÉ PAR RODRIGUE JEAN, LE PROJET COLLECTIF WEB **ÉPOPÉE** est une aventure esthétique, politique et humaine exemplaire. À la fois simple, limpide et pourtant complexe, cette série de courts métrages réalisés dans le cadre d'une collaboration entre des artistes et des habitants du Centre-Sud de Montréal a en effet permis de produire des œuvres fortes, nourries de critique sociale, qui redéfinissent les modes de production et de diffusion des films. Divisé selon deux types de contenu, **Épopée** propose, à l'heure d'écrire ces lignes, huit fictions et huit « trajets ».

UNE ÉPOPÉE SOLITAIRE

Grande œuvre sur la solitude, **Épopée** s'adapte aussi bien au mode de visionnement sur Internet qu'à celui en salle. À l'opposé de l'expérience cinématographique du « seul mais ensemble », le visionnement Web est un acte intime et solitaire, et la proximité de l'écran d'ordinateur joue un rôle non négligeable dans l'expérience que nous faisons de ces œuvres. Ce sentiment de proximité est en outre décuplé par l'un des choix esthétiques les plus fréquents du projet : le gros plan et l'absence de profondeur de champ. Non seulement cette esthétique s'adapte-t-elle aux écrans auxquels ces films sont destinés, mais elle témoigne d'une symbiose parfaite entre thématique et esthétique, la profonde solitude des personnages représentés faisant écho à leur isolement visuel. De là naît un rapport d'une intimité inouïe entre le spectateur et les personnages, en particulier lors des trajets qui proposent de suivre sur plusieurs épisodes les déambulations d'un personnage durant une journée entière. Rarement le cinéma nous aura-t-il autant donné l'impression de vivre « avec » les personnages qu'il nous montre. Dès **Ti-Pat**, premier « trajet » présenté en trois temps, nous nous retrouvons attachés au visage d'un sans-abri sidaïque tout au long d'une journée qui culminera avec son emménagement dans un nouvel appartement. De son réveil devant une église à la prise de ses médicaments, en passant par l'injection de morphine et la prépara-

tion méthodique de « joints » pour un ami malade, nous avons la sensation d'être les témoins privilégiés d'une journée ordinaire, et pourtant si exceptionnelle, pour cet être que nous avons presque l'impression de connaître à l'issue du visionnement. Peu de mots sont ainsi capables d'exprimer l'émotion intense que nous ressentons devant la joie de Ti-Pat découvrant qu'il a un balcon d'où il peut voir le pont sans entendre la circulation, ce qui lui inspire un « fuck you » d'une fraîcheur désarmante. À ce propos, soulignons l'importance que les « trajets » accordent à la parole de leurs sujets. Une parole maladroite, hésitante et profondément personnelle qui exprime toute la grandeur d'âme, la bonté et la drôlerie involontaire de ces êtres brisés par la vie et la société. Comment ne pas sourire, ému par l'enthousiasme de Danny qui décrit ainsi une télévision abandonnée à un ami : « Elle est tellement belle ; elle est plate ! » L'héritage de Perrault est bien vivant dans ces épopées urbaines.

Dans la présentation du projet, ceux qui en sont responsables prennent bien soin de préciser que les œuvres proposées ne sont pas des portraits individuels mais un portrait global de notre société. Cette affirmation peut sembler contradictoire, tant l'attention semble portée sur des individus précis dans chaque segment. D'ailleurs, seuls les trajets comportaient comme titre le nom de leur personnage (**Ti-Pat**, **Danny** et **Papy**), et cette pratique

a depuis été appliquée à presque tous les segments. La septième fiction, qui s'intitulait **Chambre 37** est ainsi devenue **Fifty**, pseudonyme de son jeune protagoniste au destin tragique. Un choix logique tant la force de la plupart des segments semble provenir de leur capacité à représenter des individus marquants. Mais justement, s'agit-il de représentation ? L'aspect collectif du processus de création, l'effacement de toute forme d'auteurisme (par l'absence de générique) sont certaines des stratégies utilisées justement pour effacer cet intermédiaire entre le spectateur et le sujet qui est la source de la représentation traditionnelle. Tout comme les poèmes lyriques auxquels le titre même du projet fait référence, **Épopée** est un récit anonyme témoin d'une culture et d'une époque. De plus, l'intimité recherchée et l'absence volontaire de contextualisation des segments génèrent un rapport complexe aux individus représentés. Ces hommes, dont les corps nous sont montrés longuement et en gros plan expriment plus que leur individualité. Ils deviennent les symboles physiques d'un quartier, et leur nombre est la clé du projet.

UNE ÉPOPÉE POLITIQUE

Deux impressions majeures ressortent en effet du visionnement des segments produits jusqu'à maintenant. Des visages inoubliables et des gestes répétés. La répétition, qui était déjà au cœur d'**Hommes à louer**, devient un outil indispensable de la représentation du monde dans

Épopée, en particulier en ce qui concerne la prise de drogue. À partir de la troisième fiction (*Parano*), les scènes de fumerie s'accumulent, et ce qui pouvait sembler relever de prime abord de l'anecdotique prend peu à peu une ampleur qui lui donne une charge sociopolitique importante. Au fur et à mesure que se succèdent les segments, les solitudes individuelles prennent part à une vision collective du quartier, et la structure invisible de la société se retrouve mise à nu. Cette expansion de la visée va de pair avec une porosité des genres et une complexification des participants, qui sont à la fois sujets de documentaire et personnages de fiction. L'inclusion de Ti-Pat en dealer, par exemple, dans la fiction *Fifty*, qui a pourtant comme interprète une actrice reconnaissable comme Sophie Cadieux, est un élément essentiel. Non seulement les rapports entre fiction et documentaire (ce que les trajets semblent être) se retrouvent-ils remis en question, mais un personnage secondaire d'un segment prend instantanément une épaisseur à la fois individuelle (nous « connaissons » Ti-Pat) et sociale (nous « savons » où il habite) qui contextualise la scène dans l'environnement plus large du Centre-Sud. Lorsque Papy se drogue dans son appartement en attendant son chèque d'aide sociale mensuel, ce n'est plus simplement sa solitude que nous voyons, mais la cohabitation tragique de toutes ces solitudes qui réussissent malgré tout à créer entre elles une certaine forme de solidarité.

Cet enrichissement et cette complexification progressive des œuvres individuelles au sein du projet global laisse entrevoir des possibilités créatives et politiques passionnantes. Cette démarche a d'ailleurs été exploitée dès les débuts du projet, à travers les fictions *Baudelaire* et *Falardeau*. Dans le premier segment, un anglophone danse seul dans une blanchisserie, avant de réciter, à bout de souffle, un poème du grand auteur. Nous retrouvons ce même homme dans *Falardeau*, alors qu'il tente de séduire un client potentiel. Non seulement le désespoir de l'homme, incapable de communiquer correctement, comme il le dit lui-même, prend une ampleur insoupçonnée lorsqu'il est mis en parallèle avec l'élan artistique qui l'emporte lors du premier segment, mais sa position d'anglophone bilingue, touché par la poésie française et la lutte du célèbre cinéaste indépendantiste, révèle une quête d'identité hors de tout binarisme simpliste. Qu'une telle épaisseur de sens ait pu être tissée en deux segments témoigne de l'ampleur du projet. Il ne reste plus qu'à attendre d'assister, sur nos écrans privés, au déploiement complet de cette épopée humaine. ■

