

L'âge des images À propos de l'oeuvre vidéo récente de Jean Pierre Lefebvre

Peter Harcourt

Number 126, March–April 2006

Jean Pierre Lefebvre

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/8891ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Harcourt, P. (2006). L'âge des images : à propos de l'oeuvre vidéo récente de Jean Pierre Lefebvre. *24 images*, (126), 18–20.

Peter Harcourt

L'âge des images¹

À propos de l'œuvre vidéo récente de Jean Pierre Lefebvre

Depuis trente ans, je répète cette chose si simple et si inquiétante à la fois : le cinéma québécois est l'image même du Québec, et le Québec l'image du cinéma québécois. (1988)²

Avec plus de vingt films à son actif, Jean Pierre Lefebvre occupe une place unique dans le cinéma québécois. Il ne vient pas du documentaire, pas plus qu'il n'a travaillé à l'Office national du film du Canada si ce n'est que pour deux très courtes périodes. Il s'est plutôt d'abord fait connaître par ses commentaires sur l'émergence du cinéma québécois. Ses nombreux articles parus dans *Objectif, Cinéma Québec* et, plus récemment dans *24 images* (de 1999 à 2001), témoignent de sa croyance en un authentique cinéma national – un cinéma singulier, en phase avec un espace géographique et une époque donnés.

De plus, Lefebvre s'est fait un point d'honneur de tourner les films les moins chers possible. Bien que les spectateurs puissent associer ce parti pris à une sorte d'ascèse, les raisons en étaient aussi d'ordre économique et politique. Mais alors que la production de films au Québec connaissait une inflation de ses budgets, Lefebvre s'est retrouvé sur la touche. Après l'échec dramatique du *Fabuleux voyage de l'ange* (1990), le cinéaste s'est tourné vers la vidéo, qu'il utilise maintenant depuis pas mal de temps dans les ateliers de production qu'il dirige tant au Québec qu'au Canada.

Composé de quatre essais de 50 minutes et d'un film de fiction, « L'âge des images » analyse la construction des signes dans le domaine de la vidéo. Bien que chaque essai soit autonome, les parties de cette série forment un tout et se répondent les unes les autres comme le feraient les cinq panneaux d'un retable.

Le premier essai, *Le pornolithique*, démontre la violence endémique présente dans les représentations télévisuelles, qu'elles concernent la réalité ou la fiction. Aux images brutales succède régulièrement l'image de Samuel, le fils de Lefebvre qui était bébé à l'époque. Quand vers la fin, ses yeux nous fixent, l'effet est électrisant. Dans quel monde cet enfant est-il en train de grandir? Qu'est-ce que ses yeux seront bientôt obligés de voir?

L'écran invisible est le plus expérimental des essais. Opposant des images passées de plénitude et des images présentes marquées par le vide, Lefebvre n'a jamais fait mieux dans l'évocation subtile. Cet essai porte sur le potentiel des choses – dans l'amitié, les relations familiales ou, plus simplement, dans le cas d'une chaise attendant d'être occupée par l'ombre du cinéaste. Contrairement au *Pornolithique* et à ses images de violence explicite, *L'écran invisible* regorge d'images riches en devenir. Libre au spectateur de leur assigner un sens.

Comme son titre l'indique, *Comment filmer Dieu?* adopte un ton à la fois sérieux et badin. Tout en arpentant les rues de Toronto, Lefebvre s'adresse à nous, les spectateurs, ainsi qu'à Lionel Simmons, son caméraman, pour nous entretenir de la dénaturation de la nature. Des clairières comme on en trouve en forêt sont recrées dans des hôtels alors que des lions vivent en cage dans les zoos. Nous avons créé un monde, explique Lefebvre, « capable de rendre la réalité semblable au rêve et le rêve semblable à la réalité ». Et pourtant, dans l'agitation de la ville, un film à petit budget est tourné. Comme toujours, Lefebvre se montre préoccupé par la

survie des voies parallèles, par les cultures vraiment nourissantes. Le film semble faire référence ici aux cultures qui savent reconnaître l'importance du temps, cultures qui prennent le temps « to film people believing in people, people believing in themselves », comme l'explique en anglais le réalisateur du film à petit budget. Cette affirmation d'une morale vaut non seulement pour l'essai en vidéo, mais aussi pour l'ensemble de l'œuvre de Lefebvre.

Sous prétexte d'un film sur un petit chien bâtard que les enfants de Lefebvre viennent d'acquérir, *Mon chien n'est pas mort* porte en réalité sur l'imagination créatrice présentée sous son jour le plus défensif. On y voit comment un cinéaste réagit quand on lui refuse l'accès à ses outils de travail. Il tourne alors un *home movie*. Ce qui ne l'empêche pas de continuer à réfléchir et sur sa vie de famille et sur les idées qui l'ont influencé.

Citant de nombreux auteurs, le dernier volet met en scène Fernand Pouillon qui, dans *Les pierres sauvages*, déclare : « La réalité est banale en dehors du plaisir de la faire naître ». Observer la vie, la recréer dans son exactitude : voilà le jeu qui lui donne un sens. Un jeu qui est au cœur de toutes les œuvres de Lefebvre et qui trouvera sa forme dramatique dans le film en vidéo qui termine la série, *La passion de l'innocence*, dont Lefebvre dit :

« Ce que j'ai continué à réclamer et à appliquer dans mes films... c'est le droit à la petitesse, le droit de continuer à faire des films qui ne prétendent pas au chef-d'œuvre absolu. C'est le droit de continuer à chercher dans une œuvre qui est d'abord et avant tout une mouvance, une réflexion. Je réclame le droit de faire du cinéma primitif. » (1990)

Les quatre essais en vidéo explorent la production d'images. De la pornographie de la télévision à la banalité du *home movie*, Lefebvre nous invite à interpréter les signes qui nous entourent. À l'exception de *L'écran invisible* qui, par sa nature insaisissable, donne à



cette étude des apparences de fiction, ces essais se présentent sous la forme d'enquêtes. Ce sont des traités visuels exploitant des images qui font partie de la conscience urbaine contemporaine.

Dans *La passion de l'innocence*, Lefebvre enquête toutefois moins qu'il ne présente. Avec une extrême délicatesse, il crée des images qui renvoient à d'autres images, des niveaux de réalité qui se mêlent à d'autres niveaux de réalité. En clair, il s'agit d'un film en vidéo à propos d'un film rêvé. Le film en vidéo et le film rêvé ayant le même titre, il devient difficile de les distinguer l'un de l'autre. Comme dans *L'écran invisible*, le sens du film devient le sens que chaque spectateur crée lui-même en faisant l'expérience de la projection.

L'histoire est banale – un conte ordinaire sur une femme ordinaire qui travaille comme serveuse, mais veut devenir actrice. Elle espère obtenir un rôle dans un film intitulé *La passion de l'innocence*. Interprétée par Liane Simard, Michèle est une femme peu sûre d'elle qui aspire à jouer Marjo, laquelle a plus d'assurance. Le film en vidéo commence avec un bout d'essai. On y voit Michèle, crûment éclairée et maladroitement adossée à un mur, qui échange des répliques avec l'homme qui jouera Paul (Widemir Normil), son amant noir dans le film rêvé.

Voilà comment fonctionne l'industrie, suggère Lefebvre. Lui ne traiterai jamais sa distribution d'une manière aussi impersonnelle. À l'occasion d'une virée en voiture dans Montréal, on passe de la nuit au jour et les nouvelles à la radio renvoient au monde violent du *Pornolithique*. Alors qu'on monte un escalier désert pour accéder à l'appartement de Michèle au deuxième étage, alors qu'on la regarde

se réveiller le matin et nourrir son chat, on revoit en flash-back plusieurs extraits du bout d'essai qui, à leur tour, nous propulsent en avant à différents moments du film rêvé.

Ces bouleversements temporels déstabilisent notre rapport au temps et nous confondent en jouant sur différents niveaux de la représentation cinématographique. Une façon de suggérer peut-être, comme dans *Mon chien n'est pas mort*, que les transformations imaginaires sont aussi importantes que la réalité elle-même.

Comme dans toutes les œuvres de Lefebvre, ce film en vidéo comporte de nombreuses « longueurs ». On voit Michèle seule dans son appartement. Bien qu'elle ne parle pas, elle réagit constamment – parfois à quelque chose qui a été dit, comme quand elle écoute la cassette de son amant –, le plus souvent à ses propres pensées. Lefebvre nous laisse le soin d'imaginer ce que pourraient être ces pensées.

Un bon exemple de cette stratégie de mise en scène nous est donné par Pauline (Geneviève Langlois), la sœur de Michèle, qui voyage en métro. Quand on la voit pour la première fois, on ignore qui elle est. Et pourtant, en l'observant alors qu'elle ne regarde rien en particulier, on remarque que son expression évolue d'un regard de désarroi à un rire tranquille en passant par un sourire qui s'épanouit graduellement. Peut-être vient-elle de se remémorer une histoire ou de se réconcilier intérieurement avec son chagrin. Quand d'autres voyageurs montent dans le wagon, son expression revient au neutre – celle d'une femme parmi d'autres, à bord d'un train.

Quand on apprend plus tard qu'elle est séropositive, on peut penser que l'on comprend mieux rétrospectivement. Mais pas nécessai-

La passion de l'innocence (1995).



rement. En outre, lors de ce passage de l'anxiété à l'acceptation, la scène de Pauline dans le métro résume la trajectoire émotionnelle que Michèle suivra au cours du film en vidéo.

Les deux sœurs ont une relation conflictuelle avec leur mère, conflit qui éclate toujours au téléphone. La mère n'apparaît jamais. Pas plus que Renaud, le *chum* de Michèle à Calgary. Les coupures répétées du son à l'image confèrent au film en vidéo la magie du cinéma muet, ramènent à l'écran la joie d'observer en toute simplicité ce qui est là.

Tournées en écran large et en noir et blanc, les scènes d'amour dans le film rêvé sont traitées avec délicatesse. Les doigts blancs du personnage féminin se mêlent aux doigts noirs de son amant qui porte une alliance. On nous fait partager le sentiment d'intimité qu'ils ressentent l'un pour l'autre, de même que les raisons pour lesquelles la relation ne pourra pas durer. Lui est incapable de quitter sa femme.

Une autre séquence extraordinaire met en scène une orange, un téléphone et Carnaval, le chat qui a participé à l'écriture du film, si l'on en croit le générique. Pendant que Michèle mange une orange en recrachant les pépins, un coup de fil l'informe qu'elle n'a pas eu le rôle, ce qui contredit en quelque sorte la «réalité» du film rêvé que l'on a pourtant expérimenté «pour vrai». Elle continue de manger son orange, entassant les pelures sur l'antenne de son téléphone sans fil avant de les lancer par terre à Carnaval pour qu'il s'amuse avec.

Cette scène rappelle ce moment célèbre d'*Umberto D* (1952) de Vittorio de Sica où la bonne se lève le matin, moud son café et se prépare pour la journée, tandis qu'un chat traverse le toit vitré au-dessus de sa tête. Bien que ces scènes n'aient rien à voir avec l'intrigue, elles ont tout à voir avec le monde dans lequel celle-ci prend place.

Il en va de même dans les films de Jean Pierre Lefebvre. Aucun de ces moments dans *La passion de l'innocence* n'a à voir avec l'essentiel de l'intrigue parce que, en dehors du film rêvé, il n'y a tout simplement pas d'intrigue! Les bouleversements temporels, les changements de niveau de réalité, ces merveilleux moments sans parole libèrent la narration de tout rapport de cause à effet. Un cinéma d'action devient ainsi un cinéma de la contemplation.

La fin du film ressemble à un hommage à Gilles Groulx, à la mémoire de qui Lefebvre a d'ailleurs dédié *Le pornolithique*. Comme dans l'avant-dernière scène du *Chat dans le sac* où Barbara (Ulrich) se maquille tout en soliloquant devant le miroir, dans l'avant-dernière scène de *La passion de l'innocence*, Michèle se parle aussi à elle-même, mais son reflet est celui de Marjo – le per-

sonnage qu'elle rêvait d'être. Quand Michèle demande à Marjo la permission de porter ses vêtements, Marjo lui assure qu'elle peut aussi emprunter son personnage. Si Michèle a la capacité d'*imaginer* le personnage, elle peut *devenir* le personnage. Le reflet dans le miroir de Michèle explique : «C'est toi qui décides. C'est toi qui décides que tu as la force d'aimer qui tu veux, que tu as la force d'être qui tu veux, que tu as la force de plonger.»

Autorisée à se doter de la force du personnage qu'elle voulait jouer, elle se rend sur le lieu des scènes tournées avec Paul, son amant imaginaire dans le film rêvé. Maintenant, l'escalier en colimaçon est plein de monde alors qu'on la suit en train de le descendre; et ces lieux que l'on a vus précédemment dans son monde en noir et blanc sont maintenant en couleur.

Elle retourne à l'amphithéâtre du Parc où elle avait joué (ou imaginé) ses scènes avec Paul. Elle se tient au centre alors que la caméra tourne autour d'elle comme elle avait tourné autour des amants désunis dans le film rêvé. Mais au lieu d'un chagrin imaginé, elle en expérimente maintenant l'acceptation. Quand elle s'assoit sur un banc, on revit la même gamme d'émotions qu'avec Pauline dans le métro. Désormais libéré de la peur, son visage anxieux affiche soudain un large sourire d'acceptation de soi.

Le générique de fin est entrecoupé d'autres scènes du bout d'essai présenté en ouverture du film, comme pour nous rappeler que l'on vient de participer au jeu complexe de la représentation cinématographique. La narration se clôt là où le film avait commencé.

En fin de compte, les films de Jean Pierre Lefebvre sont tous des traités philosophiques sur la valeur ultime de la vie et sur ce qu'est être québécois au XXI^e siècle. Cette série en vidéo lui a permis de retrouver la franche simplicité de son début de carrière en 1964 avec *L'homoman*. Comme il explique dans *Mon chien n'est pas mort* à propos de son travail sur support vidéo, «Ça nous permet de jouer des images comme Félix et Brassens jouaient de la guitare». Simple dans l'exécution, mais complexe dans le contenu, «L'âge des images» mérite d'être mieux connu. 

Traduction : Gérard Grugeau

1. Peter Harcourt est l'auteur de *Jean Pierre Lefebvre, vidéaste*, éditions Peter Harcourt, Toronto International Film Festival Group, 2001. Pour une analyse plus complète en anglais de la série dont il est ici question, lire dans l'ouvrage de Peter Harcourt le chapitre intitulé «The Music of Light: The Video Work of Jean Pierre Lefebvre», p. 17 à 52.
2. Jean Pierre Lefebvre, «Cinéma indépendant : petite esquisse», dans *Un cinéma sous influence. La revue Lumières 1987-1992 : une anthologie*, Éditions Isabelle Hébert, coll. Cinéma, p. 31.

Images tirées du *Pornolithique*.

