

Comment sortir du cadre ?

Marie-Claude Loiselle

Numéro 173, septembre 2015

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/78555ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Loiselle, M.-C. (2015). Comment sortir du cadre ? *24 images*, (173), 18–21.

COMMENT SORTIR DU CADRE ?

par Marie-Claude Loiselle



ICI RIEN (2011) Daphné Hérétakis



LA PIERRE TRISTE (2000) Filippos Koutsaftis

« Ce que le cinéma ne sait pas c'est que ce qui se passe
au-dehors du cinéma rejoint ce qui se passe au-dedans du cinéma. »

– Marguerite Duras¹

TOUT EN ÉCOUTANT « PINK FLAG » DE WIRE...

J'écris ce texte où il doit être question du cinéma québécois, mais mon esprit est à moitié ailleurs. Impossible de ne pas penser à la Grèce en train de subir l'assaut meurtrier de l'empire financier européen, qui vient d'y pratiquer rien de moins qu'un coup d'État en soumettant son parlement à sa Loi. Mise à mort concertée d'un pays (et d'un peuple) qui a osé lui tenir tête. Ceux qui n'avaient pas encore compris que le monde est en guerre ne peuvent plus l'ignorer aujourd'hui tellement la « crise grecque » a servi de puissant révélateur. Le monde est en guerre, mais le cinéma en général et le nôtre en particulier préfèrent les voies d'évitement à l'affrontement direct avec ce qui affecte nos sociétés – tout comme les cinéastes et les artistes eux-mêmes, qui sont pourtant parmi les premiers à subir les dérives austéritaires. Pourquoi avons-nous à ce point l'impression que le cinéma de fiction québécois, tout en étant majoritairement dépressif, ne sait pas faire front à cette violence et aux ravages qu'elle provoque, et travailler à *partir* d'elle, dans un corps à corps de tous les instants avec cette hydre tentaculaire. Pour cela, il ne s'agit pas tant de quitter le champ des histoires intimes que d'atteindre plus largement quelque chose du réel à travers elles. Comment dépasser ce qui apparaît comme un sentiment d'impuissance plombant, qui devient finalement l'objet même de tant de nos films d'auteur? Une impuissance esthétisée jusqu'à la caricature.

Depuis quelques années, il devient évident qu'il faut s'interroger sur cette tendance dominante de notre cinéma d'« auteur » à demeurer prisonnier d'un cadre mental et esthétique, d'une rigidité formelle qui enferme le regard. Mais c'est de deux films grecs dont j'ai envie de partir en tant que révélateurs. Deux films au cœur de la tourmente de l'époque. *La pierre triste*, première réalisation du directeur photo Filippos Koutsaftis, terminée en 2000, a été tournée sur 12 ans; *Ici rien*, est le moyen métrage qu'une toute jeune cinéaste, Daphné Hérétakis, réalise alors qu'Athènes est emporté par les soulèvements populaires qui ont enflammé la Grèce en 2008 et 2009. (Ces deux films sont visibles sur le formidable site *Dérives*²). Tourné à Éleusis, banlieue industrielle d'Athènes construite sur les vestiges d'un important sanctuaire antique dont il ne reste aujourd'hui presque rien, *La pierre triste* montre comment celui-ci a été peu à peu détruit, sa montagne dynamitée, son sol rongé par les pelles mécaniques pour laisser place à des raffineries, une aciérie, une cimenterie; une ville entière (et sa mémoire) ravagée et sucée jusqu'à la moelle par l'entreprise privée. Film qui annonçait déjà ce qui se passe aujourd'hui sous nos yeux: l'appropriation colonialiste d'un pays et le vide incomparable que cette dépossession engendre. Film d'anticipation, qui ne se présente jamais ainsi, il nous projette vers cet avenir où l'histoire aura été tout entière engloutie sous le ciment de la raison et du profit. « Les grands films, nous dit le cinéaste

en évoquant Tarkovski, vont au-delà de l'expérience personnelle pour atteindre l'essence même de la vie.» Et c'est bien cela qu'il cherche par cette manière de lier intimement la présence fugace de tous ces hommes, ces femmes, ces enfants et de ce « vagabond stellaire » qui traverse le film, l'irradiant tous ensemble d'une lumière commune, indissociable de celle qui émane de ces frères et de ces sœurs lointains dont les visages, fixés dans la pierre, les regardent depuis l'antiquité. Ce que cherche le cinéaste, c'est le « visage intérieur » d'Éleusis, celui nimbé de mystère qui se profile à l'ombre d'images inaccomplies, hésitantes, instables, chargées de doute et d'inquiétude. « Le visible n'est pas une image, nous dit Jean-Christophe Bailly. Il n'est pas devant nous, mais ce qui nous entoure, nous précède et nous suit ». Et c'est ce visible-là justement qui s'efface derrière les sujets et le réel trop bien cernés. *Cerner*, comme on le dit d'une foule ou d'un lieu assiégé, encerclé.

Lorsque Daphné Hérétaakis tente d'embrasser l'esprit du quartier Exarchia à Athènes, ici non plus le visible n'est jamais l'image que l'on voit: il est derrière elle, ailleurs, dans le flux des multiples fragments de vie et de voix qui y circulent anonymement, libres les unes des autres grâce à cette manière de jouer à fond sur la désynchronisation du Super 8 dont elle explore avec vivacité les possibilités d'expérimentation. Les images tremblées, imprécises, heurtées, brutes, sont comme une respiration qui s'accorde à l'âme explosive d'une ville emportée dans le mouvement du monde. Est-ce parce que cette hydre menaçante de la mythologie n'a jamais totalement quitté l'imaginaire hellénique, prenant différentes formes au fil d'une histoire tourmentée pour ressurgir aujourd'hui sous l'aspect d'une Europe économique totalitaire, que ces cinéastes ont si bien su révéler, partant d'une ville et d'un quartier, le *devenir grec du monde*? Chose certaine, la force de l'énergie inquiète de ces deux films est d'alimenter, par une forme qui libère le regard, le feu qui maintient la vie en tentant de saisir quelque chose du rêve des hommes confrontés à la violence et à la destruction. Une manière aussi de sortir du cadre...

De sortir de tous les cadres. Ceux imposés par la domination sans merci des intérêts privés, celui fixé d'une manière dictatoriale par l'Europe allemande, ne sont qu'une autre forme de cette rigueur, méthodique, oppressante, implacable, qui devient partout la règle. Une rigueur élevée au rang de valeur suprême... et même de grand art. Mais ce qui est plus incompréhensible, c'est qu'au Québec, la

rigidité se soit imposée avec autant de force dans le cinéma – et tout particulièrement dans notre cinéma de fiction – alors que toute raideur semble constitutivement étrangère à l'esprit vaguement désordonné et indiscipliné des Québécois. Mais d'où vient cette tendance, tellement lourde depuis quelques années, à *cadrer* le réel au point de l'emprisonner? De quelle influence? De quelle nécessité? Plus qu'une tendance, c'est un véritable fétichisme du cadre que cultivent plusieurs des auteurs les plus en vue de notre cinéma, ceux qui retiennent l'attention des critiques d'ici, tout comme celle des festivals étrangers. Est-ce cela que Xavier Dolan a très bien su saisir en jouant, avec *Mommy*, sur le mode *glamour* la carte du cadre-carré-révolutionnaire? Cette « audace géniale » devant laquelle se sont aussitôt pâmés les professionnels de la profession critique.

Mais il faut bien sûr entendre la notion de cadre au sens large. Cadrer, ce n'est pas seulement isoler dans une image une portion du réel. Ce peut être aussi une manière de l'*encadrer*, sinon de le dominer, de baliser notre regard de façon précise, qui se diffuse jusque dans l'esprit des films, dans la façon dont ils sont conçus. Voilà pourquoi tant de films laissent cette impression de présenter la version mise au propre du brouillon réalisé lors de la recherche, une sorte de mise en boîte visuelle où les scènes, une fois « cannées », sont cochées une après l'autre sur le cahier des charges. Il ne faut pourtant pas croire que tous ces cinéastes qui empruntent de telles formes et de telles manières de faire succombent uniquement à l'attrait d'une mode ou d'un modèle normatif auquel ils répondraient docilement. Plus profondément, il s'agit d'un balisage, avant tout mental, propre à l'époque que peu d'entre eux trouvent les moyens, le courage ou l'énergie de neutraliser en affrontant l'adversité des voies solitaires. Car on sait bien que c'est toujours à une infime minorité de cinéastes, le plus souvent marginaux, que revient le mérite d'électriser notre esprit et notre regard. Autre constatation : notre cinéma manque tristement de voyous, de loubards, d'esprits décalés et de fauteurs de troubles...

LE CINÉMA, SANS MARCHÉ À SUIVRE

Mais que révèle de plus profond cet infléchissement de notre cinéma, si sage et si rigoureusement (religieusement?) cadré, que l'on retrouve souvent même dans sa part la plus appréciable? Comme dans *La marche à suivre*. Jean-François Caissy, il est vrai, parvient à y saisir



LA MARCHÉ À SUIVRE (2014) Jean-François Caissy



© 2014 Office régional du film du Québec



MOMMY (2014) Xavier Dolan

avec beaucoup d'attention et de sensibilité ce mélange de douleur et de violence plus ou moins contenues qui anime l'adolescence – celle de la société d'aujourd'hui. Ce qu'il filme, c'est un affrontement entre l'énergie sauvage de ces jeunes et la société qui vise à les discipliner. Pour cela, il pose en parallèle deux lieux radicalement opposés : les espaces de liberté de la nature gaspésienne et une école secondaire, bâtiment métallique à l'allure presque carcérale planté au milieu d'un champ et comme aveugle à l'extérieur, excroissance incongrue dans ce paysage rural. Le choix de filmer en plans fixes s'accorde avec ce qui est montré : l'école secondaire non pas comme environnement dédié à la connaissance mais comme lieu de dressage et de contrôle. Car c'est ce que nous voyons : la manière dont la coercition s'exerce « en douce » mais sans relâche sur ceux dont les écarts répétés révèlent qu'ils ne supportent pas le cadre dans lequel on les force à s'inscrire. Ou comment on impose une mise au pas, une *marche à suivre* face à laquelle il n'y a pas d'alternative. Et le retour répété sur les exercices d'éducation physique, aux mouvements parfaitement précis, organisés, disciplinés ne fait que renforcer cette impression. Impossible de ne pas penser à Foucault (*Surveiller et punir*) devant ce raffinement de techniques disciplinaires visant à obtenir la soumission des corps et des esprits, techniques qui passent par un quadrillage du temps et de l'espace, de même que par des stratégies psychologiques (« Tu sais que je sais tout »). Impossible de ne pas y voir comment l'école vise avant tout à façonner des citoyens dociles et des « masses disciplinées ».

Le mérite de *La marche à suivre* est d'avoir su capter la fragilité ou la lassitude, l'angoisse ou la colère rentrée dans le regard, le visage, la tension des corps de ces jeunes. Et pourtant, face à eux, le film se présente lui aussi comme un espace quadrillé et contrôlé par la rigueur méthodique et systématique de son dispositif. Le cadre s'impose ici comme une sorte de limitation restrictive et presque de carcan – ce que l'on ressentait déjà devant *La belle visite*. Or, ce n'est pas tant l'utilisation du plan fixe qui est en cause que le fait que tout nous ramène ici vers ce qui circonscrit et contient. Lorsque les jeunes tentent de s'évader de la prison que représente pour eux l'école, c'est pour tourner en rond avec un « 4

roues » sur une butte de sable tels des hamsters en cage, ou en poussant à bout le moteur d'une auto sur une chaussée enduite d'huile. Mais comment saisir que derrière cette énergie brûlée à vide se cache une forme d'exutoire à leurs frustrations alors que la caméra demeure avant tout soucieuse de (bien) les (en)cadrer ? C'est en fait le réel même qui, ainsi circonscrit, demeure à l'abri de toute possibilité que survienne autre chose que ce qu'on a voulu y chercher et qui a été déterminé à l'avance. Chaque chose à sa place, et soigneusement disposée dans le plan.

Même si *La marche à suivre* n'a rien d'une machine programmée, il trahit malgré tout cette même difficulté, présente dans tant de documentaires québécois, à *sortir du cadre*. De tous les cadres. Libérer la forme, c'est aussi libérer l'esprit. Ou c'est du moins le premier geste nécessaire pour y parvenir. Si on a le sentiment que la part du monde qui nous parvient à travers tant de films est tellement étriquée,

c'est que, dans ce souci de trop bien le cerner, de trop bien le cadrer, le regard devient affirmatif et volontaire. Il ne cherche plus, il affirme, il impose. Ce qui est alors oublié, c'est que « la caméra n'est pas une certitude, mais un doute », comme l'a si bien exprimé Godard³. Et le doute n'est conciliable avec aucun système, aucune règle, aucun cadre prédéterminé. Il demeure ouvert à l'entièreté du champ du possible.

POURQUOI CES PRISONS ?

Alors que la fiction s'offre potentiellement comme ce territoire ouvert à toutes les explorations, comment expliquer que ce soit là qu'apparaisse de façon peut-être plus marquée encore cette difficulté à se libérer des cadres ? On ne compte plus aujourd'hui les films où les récits, trop souvent transformés en mécaniques scénaristiques construites autour de microdramas intimes, se trouvent encore davantage atrophiés et figés par une esthétique du (long) plan fixe, devenu un des traits distinctif de notre cinéma – celui des « jeunes », aujourd'hui moins jeunes, tout particulièrement. Parmi les plus récents de ces films, *Chorus* de François Delisle apparaît comme celui qui a poussé le plus loin cette manière de tout contrôler à l'intérieur du cadre, au point que les acteurs deviennent prisonniers d'un dispositif imperméable au mouvement de la vie. Non pas de la vie volée au couple du film par l'enlèvement puis la mort de leur fils, mais le mouvement même de la vie à l'intérieur du cinéma – de ce qui doit se passer en tournage, puis au montage, pour que la vie se propage dans un plan, circule dans une suite de plans. Dans *Chorus*, les acteurs sont asservis à un concept strict, à un cadre dont la rigidité ne permet pas d'accueillir l'énergie de leur présence, mais seulement de servir la composition de l'image créant une illusion de puissance formelle là où il n'y a qu'un carcan autour d'une construction psychologique fidèle à tous les ressorts scénaristiques usuels. On y joue : la douleur, de l'incompréhension, de l'affliction, avec un prodigieux déploiement d'effort pour remplir ce cadre d'intensité : paroles étranglées, trémolos éteints de la voix, retenue affectée des gestes, mimiques convulsives. Il n'y a en fait que la douleur de ce couple, déclinée sous toutes ses formes, et l'histoire

qui accumule les situations dramatiques pour donner de nouvelles raisons à cette douleur de s'exprimer. Aucun lieu ni personne n'existe en dehors de ce couple – leurs parents, seuls personnages secondaires, réduits à des sortes de morts-vivants pathétiques.

Et pourtant, ne serait-ce que par le fait que Christophe, un des deux protagonistes, habite le Mexique, on peut imaginer Delisle habité par un désir d'inscrire son histoire dans un territoire plus vaste, mais celui-ci demeure accessoire devant la douleur du couple, réduit à n'être qu'un paysage tropical ou encore enfermé dans les images d'un pays en guerre – la Syrie sans doute... mais avant tout une guerre lointaine parmi toutes les autres. Images télévisuelles sur lesquelles le regard du couple glisse, impassible et vide, comme si cela ne les concernait pas. Or, ce n'est ni la précision du travail plastique sur le cadre, ni même, à la limite, le sentiment d'emprisonnement qu'il crée qui, en soi, produit cette impression d'un monde terriblement étriqué, étranger au hors champ du monde, mais le fait que cet effet d'emprisonnement est la conséquence d'un souci de maîtrise formelle qui évacue tout au-delà de l'image. Du coup, les acteurs sont moins enfermés dans leur chagrin infini, dans la douleur du deuil impossible de leur personnage que dans la prison que devient l'univers trop étroit du film. Une prison qui se transforme pour le spectateur en prison mentale. Et c'est précisément ce monde-là, réduit à un repli sur soi, à une préoccupation excessive

de soi, supprimant toute possibilité que quelque chose existe hors du champ de son propre ego, qui atteint son paroxysme dans *Mommy* de Xavier Dolan. Mais si ce cinéma des microdramas personnels est, peut-on croire, à l'image du Québec (et de l'Occident) actuel, où il n'y a plus que des malheurs isolés, qui, déconnectés du destin du monde, prennent dès lors un caractère exceptionnel; et si ces films ont le mérite, nous dit-on, de traduire le climat ambiant qui les a fait naître, leur limite serait alors avant tout de ne pas avoir trouvé le moyen de prendre de la hauteur par rapport à cet état des choses. Bref, de souffrir de caméléonisme!

La part la plus vivifiante du cinéma est celle qui sait ne pas se laisser engoutir par l'air ambiant, et plus encore, y résister avec rage et vigueur. C'est aussi celle qui nous donne le sentiment de toucher à quelque chose d'infiniment plus vaste que ce qui est perçu. D'accéder à une sorte de fusion incroyablement dense de pensées, de poésie et de monde, à une pensée en image qui passe par une expérience singulière de l'espace et du temps. Ce travail de perception travaille sans cesse à la limite du visible et de l'invisible, de la présence et de l'absence, et explose tous les cadres qui, partout, nous emprisonnent. 24

1. Texte de présentation du *Camion*, deuxième projet.
2. <http://www.derives.tv/La-pierre-triste> et <http://www.derives.tv/Ici-rien>
3. Dans une conversation avec André S. Labarthe de *Morceaux de conversations avec Jean-Luc Godard*.



CHORUS (2014) François Delisle