Document généré le 5 juil. 2025 11:20

Spirale
arts • lettres • sciences humaines

SPIRALE

Une certaine inquiétude

Ce coeur qui bat, de Philippe Lesage Québec, 2011, 1 h 20

Guillaume Lafleur

Numéro 240, printemps 2012

URI : https://id.erudit.org/iderudit/66504ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)
1923-3213 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

Lafleur, G. (2012). Compte rendu de [Une certaine inquiétude / *Ce coeur qui bat,* de Philippe Lesage Québec, 2011, 1 h 20]. *Spirale*, (240), 13–14.

Tous droits réservés © Spirale magazine culturel inc., 2012

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Une certaine inquiétude

PAR GUILLAUME LAFLEUR

CE CŒUR QUI BAT de Philippe Lesage

Québec, 2011, 1 h 20

Comment peut-on reconnaître la singularité d'un cinéaste ? Parfois cela tient au simple fait qu'il est difficile de le lier à un courant, de l'associer à une vague générationnelle, chose pour le moins naturelle par les temps qui courent, où une nouvelle garde du cinéma québécois émerge sans conteste, avec des préoccupations similaires, autant aux plans esthétique que thématique. À un niveau pragmatique aussi : l'un des traits reconnaissables consiste à s'aligner sur les tendances prisées dans les sélections des festivals internationaux. Cette approche mesurée, qui tient compte des courants, relève du calcul (parfois brillant), mais du coup implique pour le cinéma qui se fait le risque de se placer toujours à la remorque des modes, avec la part superficielle que cela suppose. Sachant le délai inévitable entre l'impulsion créatrice et la mise en branle d'un projet de cinéma (à cause du refus quasi systématique lors d'un premier dépôt de projet à la Sodec), les cinéastes se trouvent dans une course où les meneurs de peloton seront les réalisateurs ayant trouvé l'astuce permettant de tourner vite (voyez Denis Côté, Xavier Dolan).

Il existe pourtant des films, cohérents entre eux, qui s'intéressent simplement à la vie qui passe, à l'extrême précarité du réel, cinéma qui ne s'embarrasse pas de l'improvisation équivoque. Ils assurent alors une avantageuse distance pour le cinéaste. Pareil constat m'apparaît évident au visionnement des films de Philippe Lesage. Inconnu il y a un an, Lesage a pourtant réalisé trois films depuis 2006, dans des conditions souvent plus précaires que la plupart de ses contemporains. Après avoir remporté le prix du meilleur film canadien des RIDM (Rencontres internationales du documentaire de Montréal) à l'automne 2010, grâce à la sélection de son troisième film, *Ce coeur qui bat*, il a été l'objet d'une rétrospective à la Cinémathèque québécoise, « Découvrir Lesage », en juin 2011, lui permettant de présenter deux autres films, jusqu'alors jamais sélectionnés : *Pourrons-nous vivre ensemble* et *Comment savoir si les petits poissons sont heureux ?*, coréalisé avec son frère, Jean-François.

UNE POSTURE DÉGAGÉE

À la vue de ces films, il est vraiment difficile de comprendre leur absence des écrans, tellement ce travail tranche avec les tendances énoncées ci-dessus… mais ceci explique peut-être cela. Il apparaît, du moins, qu'ils sont des pièces majeures ajoutées *a posteriori* au dossier que *Spirale* a consacré au nouveau documentaire québécois, l'automne dernier (nº 238, « Le cinéma documentaire québécois : perspective, tendance, continuité ? »). Pour comprendre le tournant opéré par les critiques et autres sélectionneurs de festivals, depuis *Ce cœur qui bat*, il n'y a qu'à en rappeler la démarche : Lesage a décidé de poser sa caméra dans les hôpitaux (principalement au CHUM), au département de cardiologie. La préoccupation médiatique et communautaire concernant les soins hospitaliers au Québec engage déjà une part de risque. Comment se défaire des idées reçues, dans la représentation de ces lieux, et comment se dégager d'une fantasmatique, montrée par exemple sans vergogne dans *Les invasions barbares* de Denys Arcand, de manière à laisser croire que le réel est bien pire ? La prétendue déshumanisation des rapports et les figures diverses du mépris ordinaire des employés de la santé envers les patients y occupent une place de choix. La force de conviction du film de Lesage renvoie le film d'Arcand à la lubie narcissique et angoissée d'un cinéaste sexagénaire québécois. Mieux encore : Lesage n'a pas à y penser, à se positionner dans son cinéma par rapport à ce qui le précède ou à ce qui pourrait lui faire de l'ombre. Son point de vue est assez sûr, assez solide pour se situer ailleurs. Cette posture s'affermit par la démonstration de l'expérience : au départ de ce projet, il y a d'abord le passage du cinéaste en cardiologie, parce qu'il devait y recevoir des soins.

Choisir un point de vue au cinéma consiste à se dégager des idées reçues, du tout-venant audiovisuel, de manière à nous révéler le monde tel qu'il ne nous est jamais apparu, sous un autre jour, vierge.

AUDACE ET CONTINUITÉ

Ces années-ci, Philippe Lesage est l'un des rares à reprendre pour son compte ce qui demeure la grande affaire du cinéma québécois, soit le documentaire, et ceci sans que l'on ait à se poser la question de l'incidence sur son travail des œuvres antérieures de Perrault, Lamothe, Groulx et consorts. Délibérément, il s'engage sur un chemin de découvertes et le filmeur part d'abord en reconnaissance, en quête de son sujet, avec par ailleurs une assurance de ton peu commune. Comment cela s'exprime-t-il concrètement ? Dans *Ce cœur qui bat*, cela implique une audace formelle qui ne triche pas sur le sens de la mise en scène dans l'ensemble du projet, à contre-courant des dispositifs techniques du documentaire, tels que la caméra à l'épaule, avec laquelle s'est construite une bonne part de la modernité formelle du cinéma, partant de Jean Rouch et jusqu'à Lars von Trier.

La séquence d'introduction est construite ainsi : des plans fixes montrent un groupe de jeunes athlètes à proximité du campus McGill et du mont Royal sur le point d'exécuter des exercices d'échauffement au son de la septième symphonie de Beethoven, moment inaugural où le cinéaste démontre les puissances du montage sonore, jouant cartes sur table en dévoilant les aspects factices qui alimentent son propos, même lorsqu'il s'applique à forger un discours à partir des images de la vie courante. Après cette introduction superbe, les sauts de tons s'avèrent risqués à négocier. Nous voici maintenant dans les couloirs du CHUM, le propos devient soudain malaisé ; c'est visuellement âpre : il sera question de la maladie, du mal-être des patients, pris d'angoisse au département de cardiologie. Ils s'inquiètent de ce qui les attend et cette incertitude devient le motif principal tout au long du film. Le défi est grand, devant le risque de mettre en relief le côté ingrat aussi bien du sujet que des lieux filmés, et l'intelligence du cinéaste, sa prime élégance, consiste précisément à ne pas afficher ouvertement le risque qu'il prend.

Sans doute cette finesse caractérisant le travail de Lesage a-t-elle pu contribuer à le maintenir longtemps dans la confidentialité. Sa posture est subtile, en partie impalpable. L'enjeu consiste à s'intéresser aux états d'esprit, aux blessures de l'âme, par une approche réflexive plus souvent appropriée au cinéma de fiction. Mais puisque le sujet engage toutes les textures du « réel », plusieurs précautions ont été prises afin de parvenir au résultat que l'on voit au cours du film. En premier lieu, la disposition du cadre décrite plus haut demeure en phase avec les situations documentaires présentées par la suite. Lorsqu'une patiente en jaquette discute avec le médecin, son propos confus, son verbe et sa syntaxe défaillants, comme l'insistance du plan fixe, nous rappellent qu'un reportage usuel aurait eu tôt fait de couper là-dedans, avant la mise en ondes. Un discours plaqué aurait alors pu servir à témoigner de la misère dans les hôpitaux. Il est certain, *a priori*, que rien n'avantage la patiente : regardez comment elle s'exprime mal, voyez combien elle s'essouffle, au bord de la défaillance. Sans compter cette jaquette d'hôpital qui retire leur dignité aux individus. Mais cela relève des apparences ; dans la position d'attente caractérisant le point de vue du film, autre chose surgit, soit la patience du personnel hospitalier, la solitude considérée crûment, inhérente à la convalescence, à l'hôpital ou ailleurs.

Choisir un point de vue au cinéma consiste à se dégager des idées reçues, du tout-venant audiovisuel, de manière à nous révéler le monde tel qu'il ne nous est jamais apparu, sous un autre jour, vierge. Un tel choix est politique, s'alliant aussi aux forces du montage. *Pourrons-nous vivre ensemble ?,* premier film de Lesage, est emblématique à cet égard. D'un côté, le cinéaste suit le sociologue Alain Touraine dans ses déplacements, de mondanités diverses en conférences. De l'autre côté, la banlieue, des plans d'attente où il ne se passe rien ; quelques gens se parlent, une communauté se dessine progressivement. Deux mondes en parallèle, deux manières de montrer la communauté, entre la théorie et la vie courante. Mine de rien, un cinéma s'invente là, exigeant, ouvert au monde, se méfiant des œillères comme des replis ataviques. C'est déjà rare.