

Le court métrage dans la mêlée Le cinéma québécois en mutation

Michel Beauchamp

Number 37, 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22284ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Beauchamp, M. (1988). Le court métrage dans la mêlée : le cinéma québécois en mutation. *24 images*, (37), 24–27.

LE COURT MÉTRAGE DANS LA MÊLÉE

Le cinéma québécois en mutation

Michel Beauchamp



Odile ou Réminiscences d'un voyage de Catherine Martin

Méthodes du court métrage

Il arrive que les phénomènes soient plus fréquemment analysés que les films eux-mêmes et les préoccupations esthétiques ou thématiques qui les traversent. Préoccupations souvent très vives dans le court métrage, qui occupe une large part du versant créatif de la production cinématographique d'ici. Parallèlement à sa fonction d'antichambre des cinéastes de demain, le court métrage est aussi un repaire de création que ne peut vraiment cerner l'industrie. Les méthodes de production le veulent ainsi, elles sont souples (on se produit souvent soi-même) et entraînent une approche du cinéma fondée sur un désir très fort qui oscille entre la désillusion et une ambition de conquête. Ces méthodes protègent les cinéastes d'une machine de plus en plus dévorante. C'est un passage obligé, un départ qui se fige parfois dans sa lancée (la médiocrité y a aussi fait son nid), mais fertile en approches hardies. Cette hardiesse, et le temps, sont les seuls luxes dont disposent ces cinéastes. Et c'est peut-être cette économie de moyens qui engendre à l'occasion des films étonnamment aboutis, singuliers ou sacrilèges qui relèvent de convictions esthétiques solides.

L'objectif est donc d'abolir la cloison séparant le long métrage du court, de faire fi de la diffusion restreinte de ce dernier qui rend difficile son insertion dans la production visible du cinéma québécois. Films à part entière dont il faut tenir compte dans l'analyse de notre paysage cinématographique, puisque les méthodes de production qui les régissent sont encore difficilement reproductibles pour le long métrage (à l'exception de quelques-uns, nous le verrons), alors qu'elles sont plus courantes dans

L'idée de départ, très simple, est la suivante: un film est un film, qu'il soit court ou long, documentaire ou de fiction, ou les deux. Et il serait bon de parler des meilleurs, qu'ils drainent de vastes foules, qu'ils aient un succès confidentiel ou pas de succès du tout. Au Québec, des films importants nous échappent parfois faute d'avoir été attentifs à leur parcours. Ils auraient pu jeter un peu de lumière là où on ne décelait qu'obscurité, ou ils auraient établi des références neuves pour les cinéastes aspirants (ou vétérans) qui ressentent durement les contrecoups de l'exigence du succès.

les pays dont la production en est à un stade de développement plus avancé. Pour toutes ces raisons, les films de court métrage renferment certains des grands moments de notre cinéma.

Cinéma «dominant» et maturité

Le cinéma québécois n'est donc pas réductible à ses succès, à l'effet culturel qu'il a produit récemment. Ce que l'on retient souvent d'une cinématographie, c'est la part de ses films qui se confrontent aux enjeux du cinéma, à son histoire, à son «langage», qui se sont écartés de la voie médiane, dans une certaine indifférence au succès. Des films qui résistent à se conformer à un imaginaire présumé et qui offrent le leur, peuplé d'éléments moins reconnaissables ou traités selon une approche discordante au vu de la production courante. Films qui restent parce qu'ils nous ont dotés d'un supplément de vision, élargissant du coup le champ du regard québécois. Un tel parcours n'a rien de volontariste, il chemine discrètement aux côtés d'un réseau qui se consolide présentement de films soumis, parfois à leur corps défendant, aux impératifs d'une industrie aux prises avec des mutations structurelles majeures (voir les discussions de la table ronde sur l'état actuel du cinéma québécois, p.12).

À moins de l'écroulement prochain de cette industrie naissante (dont le principal symbole est certainement Roger Frappier, le producteur de *Déclin*, d'*Un zoo la nuit*, d'*Anne Trister*), on peut voir comme un signe évident de maturité les rapports complexes qui s'établissent entre l'industrie et les cinéastes. L'émergence d'un cinéma qui accède à des standards internatio-

naux, s'il ne précipite pas sa chute en raison des sommes fortes (pour le Québec bien sûr) qu'il exige, aura créé une variante québécoise de ce qu'on appelle le cinéma de producteur. Maturité qui n'est autre que la formation d'un cinéma «dominant», phénomène nouveau et très positif, dans la mesure où il favorise la consolidation d'un réseau de films qui échappent à ses contingences. Toutes proportions gardées, nous entrons dans la valse des problèmes du cinéma mondial, avec son manège de fermetures de salles, de crises successives et la perspective de sa mort annoncée, sans cesse reportée.

Cette maturité dont il est question mènera, souhaitons-le, à une plus grande sérénité face à des œuvres issues d'une conception plus décapante du cinéma (sous le vernis, le leurre). On peut en effet percevoir une sorte de rage contenue dans l'indifférence polie qui a accueilli des films charnière des années 80 tels *Sonatine* ou *Au pays de Zom*, dont le défaut était de faire ressortir la brièveté de la réflexion qui présidait à la conception



Zéro gravité de Jean-Claude Bustros

de la majorité des films de cette période (celle, glorieuse, de l'adaptation), et par là les désigner involontairement d'un doigt accusateur.

Les films d'aspect glacé

Les films du succès, ceux dont la présence est maintenant inscrite dans le répertoire des cinéphiles et du public, comportent sans doute leur part de qualités, mais peu d'entre eux ont ce potentiel d'«immortalité» qu'on prête aujourd'hui aux premiers films de Jutra ou Groulx, cela dit dans une absence totale de recul, mais dit tout de même. Il s'agit dans une bonne mesure de films situés au confluent de genres cinématographiques divers (jusqu'à délaissés) et du film d'auteur, qui ont su prendre la pose, exhiber avec habileté quelques signes distinctifs aisément repérables de ce type de cinéma. C'est évidemment du trio des cinéastes Lauzon, Pool et Simoneau (le Simoneau des *Fous de Bassan*, essentiellement) qu'il s'agit, trio désormais «incontournable», Arcand résistant à toute insertion hâtive, ce qui est bon signe.

À ce jour, peu de longs métrages issus de telles méthodes de production procédaient d'un désir de travailler le cinéma autrement qu'en exposant une dextérité technique ou narrative. Même s'ils avaient des tripes, même si certains étaient pétris de qualité, ils n'émergèrent pas entièrement indemnes (à l'exception peut-être de *Pouvoir intime*) d'un système de production qui les brade plus qu'on ne le croit. Il y a également le phénomène des œuvres de commande qui s'infiltraient entre les deux, dont seuls des cinéastes forts parviennent à surmonter les exigences,

comme le démontre le très beau *Sonia* de Paule Baillargeon. Forcément, on a donc parlé de la similitude de ces films, de leur aspect glacé, du décor, des lofts, etc. Pourtant, à l'arrivée, peu de rapports entre l'univers de ces trois cinéastes, mais communauté du désir et du système dont ils émanent, qui débouche sur un nivellement du «rendu». L'écran devient le cadre d'une démonstration et l'image s'en ressent, elle glisse sur ce qu'elle montre, ostensiblement, momifie et évacue le sens des objets, des êtres filmés qui ne sont pas saisis, captés dans l'instant d'un trouble mais exposés.

Filmer un loft

L'immense loft de Marcel, dans *Un zoo la nuit*, qui surplombe le fleuve, sorte de bunker surgi des flots qui attend d'être filmé. Marcel y revient après un long séjour en prison et s'empresse de le révéler au spectateur. Premier geste: il le déballe, le libère des kilomètres de draps d'une blancheur immaculée qui le recouvraient. C'est le principe de l'étalagisme: tout nous est aussitôt donné de l'univers du chic voyou. Le loft est une salle d'exposition, sculptures et tableaux nous gavent d'informations. Il ne reste plus à la caméra qu'à encadrer le tout, à s'assurer qu'aucun élément ne se glisse hors du cadre, ne dévie vers le doute. (Par ailleurs, le film n'est pas exempt des qualités qu'on lui a prêtées, mais il s'agit ici de désigner un symptôme).

Dans un court métrage de Claude Demers, *Le bonheur*, le personnage aveugle vit également dans un loft. On le pressent plus qu'on ne le voit, puisque le lieu est d'abord un espace réservé à la caméra qui se meut autour du personnage pour le saisir, prisonnier de sa cécité. Les images qui en résultent, allez savoir pourquoi, ne procèdent d'aucune idolâtrie du plan, de l'angle insolite. Elles ne sont pas reconnaissables ou familières, elle n'évoquent pas la pub, elles ressemblent au film, elles appartiennent au cinéma.

Un parti pris de mise en scène

Sur la surenchère de l'image, il y a une abondance de combats que mènent de longue date des cinéastes de la trempe de Wenders, ou Godard bien sûr. Combats dont la rumeur ne semble pas être parvenue aux oreilles de certains de nos cinéastes. Tout comme celle, restée lettre morte, du travail admirable de Micheline Lanctôt sur *Sonatine*. Peut-être le premier film vraiment sonore du cinéma québécois, *Sonatine* avait défriché un terrain quasi vierge ici, celui du son et de ses rapports à l'image, qu'il rend à sa fonction d'élément constitutif du film. Depuis, le son d'un film québécois a continué d'être confiné à son rendu acoustique, à sa musique lancinante qui nous vrille le cerveau.

De même, depuis *Celui qui voit les heures*, en 1985, le très beau film de Pierre Goupil, peu de longs métrages ont démontré un aussi fort parti pris de mise en scène, de celle qui cherche à circonscrire davantage qu'un sujet scénarisé. Goupil, qui risque de se filmer en cinéaste contemplatif et perplexe, instaure, par des images qui fouillent méticuleusement un quotidien miséreux, un climat propice à une répossession de son corps, de ses lieux, de sa ville. Réel mon beau réel, celui de Goupil est transfiguré par l'acte cinématographique. Il y a bien eu l'an dernier Yves Dion (*L'homme renversé*), auquel on a volontiers accordé cette ambition de travailler la matière de son film. Simulacre ou mensonge, le film se renie constamment et procède au dévoilement de l'âme de ses personnages. Pour ma part, il s'agirait plutôt d'une œuvre alambiquée, d'une sincérité trop manifeste pour convaincre et dont la mise en scène relève surtout de clichés d'auteur, clichés à la mesure de son propos «masculiniste».

Bref, peu de longs métrages qui nous galvanisent, même s'ils imposent le respect et contribuent indéniablement à renforcer les fragiles assises de notre cinéma... mais quelques courts. En attendant que se consolide le cinéma «dominant» dont nous parlions, et si jamais il parvient à négocier le virage, la situation du court métrage se trouve en position plus que jamais déterminante. Il prend en partie le relais d'un type de cinéma qui rappelle la ferveur des premiers temps de notre courte histoire cinématographique, un cinéma qui a persisté dans la confusion d'une industrie balbutiante et sans autorité. D'où l'aspect très positif qui se dégage de la naissance de ce qu'il est étrange, mais possible, d'appeler une «bourgeoisie cinématographique», modèle à chérir, à vampiriser ou à détruire, mais un modèle indispensable.

Nouvelles du front... quatre cinéastes

On peut donc se consumer dans l'attente du prochain film de Jean-Claude Lauzon. On peut également regarder du côté des courts métrages et donner quelques nouvelles du front des frondeurs, pour ensuite s'attarder à quatre des meilleurs courts métrages de l'an dernier. Celui de Jean-Claude Bustros d'abord (*Comme la queue tigrée d'un chat sur un pendentif de pare-brise*) qui termine présentement *Zéro gravité* selon le même procédé de montage de segments de films d'animation. *Zéro gravité* cherche à élaborer une sorte de théorie du regard, c'est un film sur le simulacre et la disparition, sur le sens des images qui s'enfuient. Claude Demers, après *Le bonheur*, en est présentement au montage d'un court métrage de 30 minutes *Le diable est une petite fille*, en noir et blanc toujours. Avec Geneviève Rioux et Luc Proulx, un film de fiction qui s'annonce peut-être baroque et onirique, deux mots très dommageables qui dénaturent sans doute l'univers singulier de ce cinéaste.

Louise Martin a tourné *Espaces*, un premier film, et travaille à l'écriture d'un second. Richard Roy, dont le *Transit* a été invité au Festival du court métrage de Clermont-Ferrand, avec *Le bonheur* de Demers, a terminé un scénario dont il compte entreprendre le tournage dès qu'il aura reçu l'approbation des organismes concernés. (Sur ces quatre films, voir les textes qui suivent).



Luc Proulx et Marie Tougas dans *Le diable est une petite fille* de Claude Demers

... quelques autres

Pierre Goupil (*Celui qui voit les heures*) prépare actuellement le scénario de *La vérité est un mensonge*, long métrage dont le titre est inspiré d'une phrase de Picasso qu'il a dénchée et soigneusement retranscrite dans ses cahiers anarchistes. Par ailleurs, il souhaite trouver preneur à ses nouvelles policières qu'il compte réunir en recueil.

Catherine Martin, dont le parcours comportait un détour vers l'Europe et un stage avec Chantal Akerman, complète actuellement le scénario d'un film qui succédera à *Odile ou Réminiscences d'un voyage*. Un beau film qui est une quête d'images, le monologue d'une femme tout au long d'un voyage qui la mène au bout d'elle-même. Parcours de cette cinéaste qui s'apparente à celui d'Yves Lapointe dont le premier film *Bye Johnny Bye* est attendu au printemps, avec Luc Proulx, Jerry Snell et Kim Van, extraits de leurs souches théâtrales (Carbone 14). Lapointe a travaillé la scénarisation avec Agnieszka Holland (*Récoltes amères*) et a étudié avec Wajda. Expériences dont il ne sort pas indemne, qui l'ont un peu braqué contre la conception du scénario infailible.

À suivre...

Dans les prochains numéros de *24 Images*, nous poursuivrons notre quête de cinéastes et de films qui évoluent sur le versant de l'ombre, dans une tentative de les intégrer à l'ensemble de notre cinématographie. □

COMME LA QUEUE TIGRÉE D'UN CHAT SUR UN PENDENTIF DE PARE-BRISÉ JEAN-CLAUDE BUSTROS



Comme la queue tigrée d'un chat sur un pendentif de pare-brise de Jean-Claude Bustros est, comme on dit parfois d'un film important, une véritable leçon de cinéma. C'est ici doublement vrai puisque le texte du film est cela, une véritable leçon de cinéma, récitée d'une voix sèche, professorale, pendant que sur l'écran défile un montage de bandes d'actualité retravaillées selon un processus d'animation. Images bucoliques de scènes champêtres, d'astronautes perdus dans l'espace, auxquelles succèdent celles, terrifiantes, de la guerre, toujours commentées dans leur disposition spatiale, leur cadre, leur mouvement. Le texte glisse sur les images, les abandonne à leur sens. La section de la leçon qui porte sur le gros plan est jumelée à des images de brûlures dues aux bombardements atomiques, celle qui porte sur le plan moyen montre deux hommes dont l'un est mort au combat: le plan moyen favorise la représentation de l'échange entre deux personnages, apprend-on.

Ce procédé de télescopage n'est pas en lui-même nouveau, mais le coup de génie du film provient de cette idée pourtant simple d'une pirouette didactique qui vient ordonner toute sa matière. Par ce détour, le film devient une sorte de fiction sur la dérision et l'imposture, celles de la guerre et du cinéma lui-même, sans verser dans la décortication de leurs mécanismes, en préservant une émotion qui, incompréhensiblement, jaillit de cette fusion insolite. Sur la guerre, le film démontre ainsi l'incapacité de tout discours d'en circonscrire l'horreur. En l'entraînant sur le terrain de son impossible représentation, l'horreur se trouve piégée, toute possibilité d'exposer sa rhétorique mensongère lui est retirée. Ce que ne parviennent jamais à faire les films qui se targuent d'un antimilitarisme reconfortant puisqu'il mettent néanmoins la guerre en scène, lui accordant le privilège d'un traitement. Ici, la terreur est privée de tout repères et le pouvoir de perception du cinéma trouve les siens, qui se répercutent à l'infini. C'est donc en cela qu'il s'agit d'une «véritable leçon de cinéma», car il n'y a aucune complaisance conceptuelle chez le cinéaste, mais un désir de rendre au cinéma ses fonctions vitales et d'en jouer pour signifier ce même désir.

TRANSIT RICHARD ROY



Michel Côté et Richard Roy
sur le tournage

Au-delà de la maîtrise évidente dont on a beaucoup parlé à propos de *Transit*, il y a chez Richard Roy une compréhension très forte des lois d'un cinéma plus «classique» que le cinéaste a intégrées pour mieux les pervertir, leur faire cracher un peu du soufre qu'elles dissimulaient. Il se munit d'abord d'outils solides: un scénario robuste, des personnages très travaillés un climat envoûtant, pour ensuite mieux les assiéger, leur soutirer tout ce qu'ils peuvent donner. La mise en scène s'en charge, qui retient les temps forts, saute les détails et installe un rythme fondé sur une alternance d'énergie et de durée. Ainsi Roy ne craint ni l'ellipse ni le prolongement de scènes, nécessaire à leur souffle. Les personnages surtout sont caractérisés par leur densité et leur cohésion, phénomène rare dans le cinéma québécois. Ils se tiennent d'emblée, ils sont singuliers

et accèdent aussitôt à une dimension cinématographique («Larger than life» pourrait-on dire).

Un prisonnier récemment libéré rencontre la sœur de son codétenu, un homme qu'il avait aimé dans l'enceinte de la geôle. Ils se livrent à un drôle de jeu, résistent l'un à l'autre, se demandent ce qui les réunit (c'est le cinéma serait-on tenté de dire). Lui se révèle impuissant, elle, névrosée à souhait, une sorte de vieille fille séduisante à la Katharine Hepburn, merveilleusement jouée par Marie Laberge («They had faces then»). Roy porte la tension à son degré nodal, pour mieux ausculter les sentiments auxquels il donne la primauté. C'est autour d'eux et des personnages qu'est organisée la mise en scène qui leur ressemble: vibrante et réfléchie à la fois.

LE BONHEUR CLAUDE DEMERS



Paule Ducharme, Claude Demers et Luc Proulx

Présenté aux «Rendez-vous du cinéma québécois» l'an dernier, *Le bonheur* de Claude Demers était passé presque inaperçu, ou alors rabroué parce que «trop beau», disait-on. Il est vrai que le film est très beau, en noir et blanc, et sa beauté est affichée mais distante, un peu altière; elle renvoie d'une certaine façon au titre, en l'interrogeant. Où est-il ce bonheur dans la vie recluse d'un homme aveugle, objet d'un film dont il ne peut voir la beauté? Le film se dérobe et laisse l'aveugle user des sens qui lui restent pour le cerner, ce bonheur, et

le ressentir dans un ultime plan du ciel où il perçoit l'océan, fendu par la quille d'un transatlantique. Auparavant, il aura reçu la visite de Joanna, une femme invisible à ses yeux, et s'il avait des yeux, que verrait-il d'autre des femmes que le bonheur périssable qu'elles lui accordent. «Ton voisin m'a dit que j'avais un beau style», l'informe-t-elle en s'introduisant dans l'appartement. Seule indication, essentielle, qui parviendra aux sens de l'homme. Pour le reste, elle peut être putain, sœur, épouse, elle sera maîtresse et partira, laissant l'homme seul avec une idée ou un mensonge qu'il associe au bonheur. Film sur les sens, sur les fonctions substantives d'un homme mutilé, *Le bonheur* contient probablement la plus belle scène sexuelle (et non érotique ou sensuelle) du cinéma québécois, de même que quelques répliques dialoguées ou commentées qui donnent au texte une portée peu fréquente. L'univers de Demers est impiégeable, ce qui ne prouverait rien si le filmage n'était à la mesure de cette intransigeance de beauté dont il se réclame. Une beauté qui ne se laisse pas fixer dans une suite de plans (magnifiques) qui s'exposent, mais secrète, un peu étanche comme la poésie qui ne souffre d'aucun écart de forme.

ESPACES LOUISE MARTIN



Le premier film de Louise Martin se distingue d'abord par le procédé technique qu'il emploie: une succession de photos en noir et blanc, rephotographiées et fondues les unes aux autres par une caméra d'animation. Procédé qu'on dirait prescrit par l'histoire très simple, linéaire qu'il raconte, qui la fige dans ses instants déterminants. C'est d'une esthétique de l'extrême concision que devait procéder le film pour narrer, sans aucun texte, dix ans de la vie d'une femme. Car on l'entend presque nous relater les grands épisodes de ces années que trois événements ont ponctués: la mort d'un homme qu'elle a aimé, la rencontre d'un second qui la quitte, puis sa solitude qu'elle apprend à gérer. Entre les trois, le temps qui s'écoule. Le procédé choisi donne le sentiment de feuilleter la vie d'une femme à travers les pages

d'un album photographique, ce qui convient étonnamment bien à l'objectif du film de happer la vérité au vol. Autrement, le film eût pu verser dans la sensiblerie, car il progresse sur une corde raide, entre un romantisme naïf et une intensité réelle, cette dernière primant finalement puisque sont éliminées les scories et retenues les seules images fortes. Images pleines aux instants de plénitude et vides quand le désert s'installe, qui s'attardent longuement sur le visage de cette femme jusqu'à lui soutirer son âme. Quelque chose de clinique dans l'examen de cette vie, mais rien d'obscène parce qu'extrêmement dépouillé et muet, seul choix pour contenir l'émotion. La musique est un peu langoureuse et «atmosphérique» toutefois, qui rate un peu sa fonction de contrepoint sonore à une bande-son par ailleurs travaillée et discrète.