

24 images

24 iMAGES

Critiques

Number 42, Spring 1989

Jeune cinéma québécois

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22426ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1989). Review of [Critiques]. *24 images*, (42), 27–30.

CRITIQUES

Nous incluons dans notre dossier des textes sur quelques courts métrages choisis parmi ceux qui ont constitué notre corpus, certains autres ayant déjà fait l'objet de critiques dans des numéros antérieurs de 24 IMAGES.

THE FISH STORY ■ ACROSS THE STREET

DE ARTO PARAGAMIAN

Arto Paragamian, jeune Montréalais d'origine arménienne, étudiant à Concordia, auteur de deux courts métrages: *The Fish Story* et *Across the Street*, est l'un de ceux qui se démarquent parmi les nombreux jeunes auteurs dont nous avons visionné les films pour ce spécial 24 images. Travaillés par de véritables préoccupations esthétiques, issus d'un authentique projet de cinéma, non englués dans la vaine recherche d'un quelconque «look», les films de Paragamian, malgré certaines faiblesses et pour peu qu'on s'abandonne à rêver, présagent de ce qu'il y a de meilleur pour l'avenir de notre cinéma.

Au croisement du réalisme poétique et de la comédie, renouant avec une esthétique du cinéma des années 60, *Across the Street* est une fiction en noir et blanc dont la beauté provient de ce qu'elle se laisse infiltrer par le réel: beauté brute des lieux, des paysages et des êtres. Pas étonnant que la musique privilégiée par Paragamian pour ce film soit le jazz (Brubeck et Peterson), musique par laquelle il marque son désir de filiation à une époque du cinéma. Porteurs d'un imaginaire singulier, les films d'Arto Paragamian sont nourris à même la différence culturelle du cinéaste. La communauté arménienne et sa relation au territoire (la campagne, la ville, le Saint-Laurent, le froid), ici américain tout autant que québécois, est au cœur de *Across the Street*. De ce regard autre, à la fois ludique et presque documentaire, émerge un visage inconnu de notre géographie, visage non encore investi par notre cinéma.

Le récit parfaitement improbable est construit à partir d'un jeu avec les signifiants (entre autres des vaches et une boîte de tomates), la narration sécrétant son propre système mais sans jamais en être captive. Ce jeu avec les signes, jamais facile, cohérent et ouvert à la fois — comme si le film s'engendrait de ce ludisme — sert à relancer autant de scènes réjouissantes: campagne désolée, peuplée de vaches que le cinéaste filme en



PHOTO: IMAGEXPRES

The Fish Story. «De véritables préoccupations esthétiques.»

gros plan et qui relancent un dialogue humoristique; vache dessinée sur le mur de l'appartement par l'enfant du film comme un retour de la représentation; image d'une vache contemplée au hasard d'une déambulation urbaine...

Assumant également un héritage plus lointain du cinéma, *Across the Street* puise à l'esthétique du muet, celui épique et lyrique du cinéma soviétique des années 20. Cela le temps d'une scène à plusieurs figurants et de quelques plans, où le regard du cinéaste, poétique, laisse poindre un peu de dérision. Et c'est certainement pour souligner cette filiation que l'enfant, personnage central du film, en demeure jusqu'à la fin le témoin muet.

Multipliant les rebondissements narratifs — tantôt ce sont les dialogues qui font basculer la scène, tantôt c'est un vêtement qui produit l'effet comique — *Across the Street*, malgré certaines longueurs et une mollesse parfois de la photographie qui ne soutire pas toujours des lieux et des paysages tout leur potentiel de beauté, contient de très beaux moments de cinéma.

Le rapport de couple qui préoccupe Paragamian dans

Across the Street, où est manifeste son plaisir à mettre en scène l'engueulade pour une vétille détournée par l'humour, est au centre de *The Fish Story*, son premier court métrage plus maîtrisé, mais qui n'a pas la poésie de son second film.

Inspiré d'un conte arménien, *The Fish Story*, une histoire de poissons comme son titre l'indique, est une comédie qui tourne en dérision le désir de suprématie mâle. Le mari qui proclame fièrement à la taverne : «In my house, the man is on the top» est piégé par sa femme qui, à son insu, sème de gros poissons dans la neige pendant la nuit et réussit à lui faire croire au petit matin qu'ils ont bel et bien poussé là. Le jeu avec les poissons se poursuivra d'une scène à l'autre, sur l'air du Roméo et Juliette de Prokofiev, le cinéaste se rongeant du côté de la femme.

Le talent d'un cinéaste peut se mesurer, entre autres, à sa capacité d'imposer d'emblée ses personnages. Rien de surfait chez les acteurs de Paragamian, qui ont cette faculté rare d'exister totalement dès leur apparition à l'écran. Comme s'ils étaient tout droit sortis d'un hors champ préexistant aux films et qui permet de les imaginer dans une temporalité antérieure à ceux-ci. Les acteurs contribuent au réalisme des films auxquels la mise



PHOTO: IMAGEXPRES

Across the Street. «Croisement du réalisme poétique et de la comédie.»

en scène imprime une dimension poétique, alors même que l'imaginaire riche de Paragamian se charge de faire le reste. ●

Linda Soucy

COMME HIER MATIN

DE ANDRÉ TURPIN

Comme hier matin, premier court métrage d'André Turpin, marque une entrée exemplaire au cinéma. Un seul plan-séquence de douze minutes constitue ce film : caméra statique braquée sur un comptoir de restaurant et une table à l'avant-plan, photo noir et blanc à laquelle ne s'ajoute aucun artifice musical. Ce choix de non-intervention peut évidemment rappeler le cinéma-direct mais le procédé le dépasse ici largement. Cette forme du plan-séquence ouvre le film sur une autre dimension qui libère le plan de ce qu'il donne à voir. Le temps que l'on palpe à travers la fixité et la persistance de l'image nous permet de sentir la fiction comme cet instant prélevé sur le réel, mais aussi, nous révèle le cinéma dans tout son dépouillement. Devant le plan-séquence, le spectateur prend conscience du temps, prend conscience du plan qui «prend» peu à peu devant ses yeux et devient entier, intouchable, pour se totaliser finalement en une fiction à part entière.

Ce choix du plan-séquence révèle aussi un énorme souci de mise en scène. Celle-ci se joue sur deux plans et évolue du fond vers l'avant. Dans les premières minutes, les personnages un à un viennent s'investir dans le plan et lui donner vie, puis, par un jeu de flèches où l'on ne voit pas la cible, sollicitent le hors-champ. L'entrée d'un autre personnage déplace l'action vers l'avant, celle-ci devenant l'action principale lorsqu'intervient une voix hors champ.

Ainsi, pas besoin de contrechamp; tout est là. Plus le plan acquiert de sa solidité et plus il devient impossible de sentir quelque privation face à cette portion non dévoilée par la caméra. Le hors-champ existe non seulement deviné à travers l'image, mais en se manifestant à tout moment par l'interaction constante entre champ et hors-champ: entrée et sortie des comédiens, zones cachées faisant partie de l'espace de l'action ou par cette voix hors champ singulièrement déterminante pour



PHOTO: LOUIS CANTIN

Comme hier matin. «Un énorme souci de mise en scène et une ferme volonté de retour à l'essentiel.»

l'action. Ce sont essentiellement ces interactions venant du hors-champ qui feront évoluer le récit. La voix de cet homme que nous ne verrons jamais vient s'interposer entre les personnages, détourne les dialogues et bouscule la situation qui se dessinait, jusqu'à ce qu'un accident de la circulation, également hors champ, mette fin au film en projetant brusquement les personnages hors de leur position initiale et en les attirant à l'extérieur du cadre.

Réaction contre un cinéma qui, même chez les jeunes cinéastes, a souvent bien du mal à se départir de l'omniprésent champ-contrechamp ou du cinéma-clip? Il y a certes dans ce film une volonté ferme d'un retour à l'essentiel. Le noir et blanc ici n'est pas un style, n'est pas «esthétique» au sens où il ne chercherait qu'une beauté sans substance. Il amplifie plutôt le caractère épuré d'un film qui décape le cinéma de toute affectation superficielle. ●

Marie-Claude Loiselle

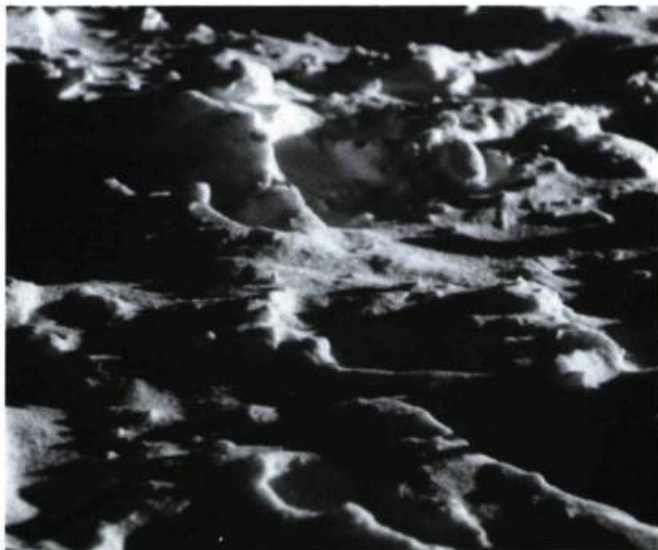
ABIJÉVIS

DE ANDRÉ DUDEMAINE

Venu de la télévision éducative et de l'animation sociale, André Dudemaine signe avec *Abijévis* un premier film personnel. Il s'agit d'un film qui témoigne parfaitement de la tendance qui marque le jeune cinéma québécois actuel (prédominance de la voix off, influence avouée de Marguerite Duras, travail photographique un brin esthétisant, etc.), mais qui réussit tout de même à se démarquer par la complexité et la rigueur de la démarche du cinéaste.

Dans *Abijévis*, trois hommes (que nous ne verrons jamais) dont le narrateur (omniprésent sur la piste sonore) sont en route vers Rouyn. Ils reviennent de Lasarre où ils ont assisté à une projection des films de l'abbé Proulx sur la colonisation de l'Abitibi. La route, que la caméra montre presque invariablement, est balayée par une violente tempête de neige. D'une voix monocorde, le narrateur parle de lui, de cette soirée, de ce voyage, mais aussi de l'histoire de sa région, d'un texte à écrire et d'un film en train de se dérouler. Ses paroles sont bourrées de références, tantôt bibliques («Et Dieu dit à son peuple: votre descendance sera nombreuse comme les grains de neige»), tantôt cinéphiliques (Coppola, Spielberg et Fritz Lang sont conviés). Les différents temps de récit se superposent. Présent, passé et futur s'entremêlent.

Les images d'*Abijévis* sont ainsi montées que la tempête va sans cesse en s'amplifiant, de sorte que le film devient une sorte



Abijévis. «Une solide prise sur le réel.»

de voyage du figuratif (une route et une forêt sous la neige) vers l'abstraction (une multitude de courtes traînées blanches qui dessinent une curieuse ligne de force fonçant sur l'objectif). C'est ainsi que paradoxalement, l'ampleur d'un élément extérieur (la neige), en vient à couper le narrateur de ce même extérieur et à justifier son introspection. Ce recours à un phénomène naturel, de même que la dimension politique que le cinéaste introduit grâce à sa réflexion sur les films de l'abbé Proulx, donnent à *Abijévis* une solide prise sur le réel (phénomène rare à l'intérieur d'une œuvre d'une telle facture). De ce fait, André Dudemaine s'inscrit dans la lignée des meilleurs cinéastes abitibiens et laisse présager beaucoup de ses films à venir. ●

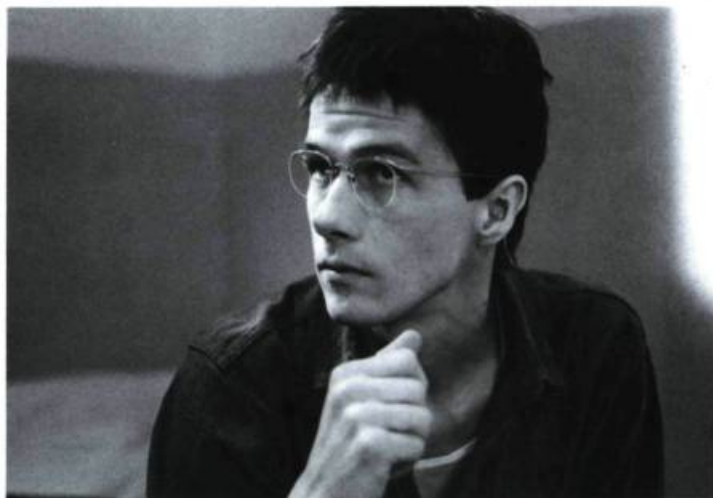
Marcel Jean

MOURIR

DE FRANÇOIS GIRARD

La façon dont *Mourir*, de François Girard, a été projeté lors du plus récent Festival du nouveau cinéma et de la vidéo (une première fois sur support film, et les autres fois sur support vidéo), témoigne bien du fait que ce court récit se situe, tant d'un point de vue technique qu'esthétique, à mi-chemin entre la vidéo et le cinéma. D'abord tourné en 16mm, *Mourir* a été transféré sur support vidéo pour le montage et le reste de la post-production. Il a par la suite été de nouveau transféré sur support film et peut donc être projeté en vidéo ou sur film.

Tout cela peut paraître anecdotique, mais cette situation pose bien un problème important auquel ont à faire face, actuellement, les critiques de cinéma: Qu'est-ce qui appartient au cinéma et, de manière corollaire, qu'est-ce qui appartient à la vidéo? Empruntant au cinéma son recours aux personnages et à leur psychologie, *Mourir* présente une imagerie qui a toutes les caractéristiques de la vidéo: pointillisme, couleurs délavées, effets de montage vidéographiques, etc. À partir d'une histoire dont les ressorts psychologiques sont clairs (un homme —



Lothaire Bluteau dans *Mourir*. «À mi-chemin entre la vidéo et le cinéma.»

Lothaire Bluteau —, qui a tué sa femme par amour, reçoit la visite de ses parents et du curé dans sa cellule avant d'être pendu), Girard élabore un récit elliptique et dense dont la forme n'est pas tout à fait étrangère à celle que l'on retrouve dans certains des meilleurs vidéoclips. C'est ainsi que sans sortir un seul instant de la cellule, il présente tour à tour le crime, l'incarcéra-

PHOTO: HÉLÈNE BRUNEAU/ZONE PROD.

tion (ponctuée de visites) et l'exécution de son personnage central. Dans un intéressant travail de l'espace, il modifie sans cesse les proportions de la petite pièce et arrive ainsi à créer une sorte de vertige claustrophobique proche de l'onirisme.

Paradoxalement, cette recherche, qui est la plus grande qualité de *Mourir*, est aussi son point faible. En accordant presque toute son attention aux décors et à la structure narrative, en faisant en sorte que le sens du récit repose presque essentiellement sur la contraction du temps et la mouvance de l'espace, Girard a négligé les acteurs. Jamais il n'arrive à exploiter pleinement leur potentiel, jamais il ne compose avec la charge émotive qu'ils essaient de livrer. Et il y a une cassure profonde entre les dialogues de *Mourir* — qui sont toujours justes, lourds de sens et d'émotion — et le formalisme froid qui enveloppe l'ensemble,

au point de prendre toute la place et de refuser aux acteurs la possibilité de faire vivre réellement leurs personnages, ne serait-ce que furtivement.

La courte notice biographique consacrée à François Girard dans le catalogue du Festival du nouveau cinéma et de la vidéo contient la phrase suivante : «D'abord actif dans le milieu de l'art vidéo, il se tourne de plus en plus vers la fiction.» Force est d'admettre que ce virage, bien que *Mourir* soit la preuve qu'il est prometteur, n'est pas encore complètement terminé. L'équilibre fragile qui doit exister entre la fiction qu'il semble convoiter et le formalisme dans lequel il est visiblement très à l'aise, Girard est encore à le chercher. ●

Marcel Jean

THE RED SHOES

DE ANDREA SALTER

SALES IMAGES

DE RÉMY BEAUSOLEIL,
MICHEL DE GAGNÉ
ET MICHEL GÉLINAS

Il y a des films où les images et les sons, dérivant vers la spontanéité et l'agitation, se découvrent une énergie et une liberté trop peu souvent autorisées. *The Red Shoes* de Andrea Sadler et *Sales images* de Rémy Beausoleil, Michel De Gagné et Michel Gélinas sont des courts métrages de cette lignée.

Réalisé dans le cadre du programme d'études en arts de l'Université Concordia, *The Red Shoes* est inspiré du conte du même titre de Hans Christian Andersen. De l'œuvre originale, Andrea Sadler ne retient que l'anecdote de l'action qu'elle situe dans un monde moderne, industriel et urbain : dans une ruelle, une orpheline trouve une paire de souliers qui l'emportent dans une danse frénétique à travers la ville. Ce n'est toutefois pas rendre justice au film que de le réduire ainsi à sa trame d'action. *The Red Shoes* est d'abord un film de plasticienne. Cette danse incontrôlée du personnage constitue en effet le motif servant à plonger le spectateur dans un monde trouble, rendu dur par une trame sonore martelante et instable par le travail sur l'image.

Tourné en noir et blanc (la seule couleur du film est le rouge vif qui tranche le texte d'un générique sobre, mais très esthétique), le film multiplie les effets optiques. L'image, texturée par une forte granulation, nous fait entrer dans un monde dont la représentation se trouve sans cesse dévoyée. Une sorte d'instabilité visuelle hante le film et ramène le spectateur à la réalité de l'image. Cela prend forme de diverses manières. Tantôt le défilement lent et saccadé des images, souvent combiné aux soubresauts des mouvements de caméra, produit des ruptures et des arrêts qui brisent la régularité des mouvements et donnent au film un caractère agité et nerveux. Tantôt, notamment dans la scène où l'orpheline circule dans le métro et dans celle, presque vertovienne, de la boulangerie, la composition de l'image, délimitée par des cadrages étudiés, laisse le spectateur dans le doute de ce qu'il voit jusqu'à ce que les recadrages rendent les lieux tangibles. Le film, en fait, est porté par un mouvement qui hésite entre la représentation d'un univers et sa dissolution dans l'image. Un beau passage symbolise cette tension : la caméra, balayant une série d'écrans vidéo où apparaît l'image spectrale du personnage filmé en négatif, finit par montrer une image qui



The Red Shoes. «Un film de plasticienne.»

se brouille et anéantit l'orpheline, noyée dans une multitude de lignes parasites.

Avec ce film, Andrea Sadler s'affirme comme une cinéaste possédant une excellente maîtrise de la photographie et un sens aigu de la transformation des images.

Le film que Rémy Beausoleil, Michel De Gagné et Michel Gélinas ont réalisé dans le cadre du programme d'études cinématographiques de l'Université de Montréal est d'une tout autre facture. *Sales images* est un film dense qui s'inscrit dans la tradition d'un cinéma radical. La netteté, comme le titre l'indique, n'a pas de place dans ce film irrésümable.

D'apparence chaotique, mais d'un chaos organisé, le film est caractérisé par un rythme effréné et un foisonnement de techniques. Tout y passe. Grattage sur pellicule, interventions écrites, surimpressions multiples, filmage à l'aide de miroirs ou de plexiglass déformant, animation, inversion s'accumulent dans cet immense collage qui nous fait circuler dans Montréal.

Le film débute par une phrase de Panofsky grattée mot à mot sur la pellicule : «Le problème est de filmer une réalité non stylisée de façon que le résultat ait un style». Celui que les auteurs ont voulu donner à *Sales images* est composite. Il procède du détournement et de l'humour et est axé sur la vitesse des changements et sur l'accumulation. De la réalité montréalaise qu'ils filment, les cinéastes extraient des traces de lumière, des reflets, des images qu'ils modifient, qu'ils présentent avec des mouvements de caméra très gestuels et des sons captés «on the air» sur des stations radiophoniques locales pour composer un tableau hétérogène.

Ce film plein d'énergie témoigne d'un réel plaisir de jouer avec les images et d'agir sur elles. Il procède d'un esprit qui filme en s'interrogeant, par les moyens du cinéma et dans l'excès, sur l'acte de filmer. Il est dommage que trop d'interventions écrites (du type : «Hasard», «Rencontre nocturne», «Sens», etc.), par leur caractère exagérément explicite, ne viennent expliquer ce que l'on avait déjà compris. ●

Yves Bédard