

## Palmarès

---

Number 211, January–February 2001

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/48732ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

### ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this document

(2001). Palmarès. *Séquences*, (211), 22–22.

tion entre la proximité de l'objet représenté et la faible définition de son image, faiblesse qui fait paraître comme éloigné ce que l'image donne à voir de près. Cette esthétique de la proximité lointaine a pour conséquence de frustrer le regard du spectateur, frustration accentuée, à son tour, par l'esthétique de la souplesse, caractérisée surtout par les mouvements brusques de la caméra. Ces mouvements ont pour effet d'effacer l'image au profit du mouvement, comme si des « images en mouvement » on conservait le mouvement tout en éliminant l'image. Mais si cet effet d'effacement peut être produit facilement grâce à la légèreté et à la petitesse de la caméra, cette production ne lui est pas inhérente. Elle résulte d'un choix esthétique délibéré de la part du réalisateur, choix qui vise, d'une part, à exprimer la nature instable de notre univers et, de l'autre, à protester contre l'omniprésence des images parfaites, plus souvent engendrées, aujourd'hui, par la perfection de la technologie que par le talent de ceux qui la manipulent.

L'éclairage est une des composantes expressives essentielles de l'esthétique du film. Or, la vidéo ne nécessitant pas ou très peu d'éclairage artificiel, cet outil indispensable à la création des images filmiques est ici remplacé par un mécanisme intégré de réglage de la couleur et des contrastes. Ce réglage, rendu possible par l'instantanée visibilité de l'image, permet de réaliser une appréciable économie de temps. Car, d'un seul et même coup, il réduit au minimum le processus laborieux de la mise en place et du réglage de l'éclairage et dispense le directeur photo de l'obligation d'attendre les *rushes* pour constater les résultats de l'éclairage et d'apporter ensuite des corrections à l'étalonnage. De plus, cette possibilité de réglage immédiat permet d'ajuster le climat des scènes en fonction de ce qui est distillé par le jeu des comédiens. Ainsi, ce sont les qualités émotives du jeu qui déterminent l'éclairage et les couleurs de l'image et non l'inverse, comme c'est le cas dans la technique de film. En mettant le jeu des comédiens au premier plan (chose renforcée par la possibilité de tourner beaucoup grâce aux avantages des bandes déjà évoqués), l'accent est mis davantage sur l'interprétation des personnages et donc sur le récit qu'ils portent. Mais cela ne veut pas dire que les

composantes expressives de l'image (la lumière et la couleur), elles aussi porteuses de récits, sont atténuées. Au contraire, le réglage de la lumière et de la couleur en fonction de la scène déjà jouée semble renforcer ces composantes, et ce, jusqu'au point de les alourdir. Ainsi, l'esthétique de l'image brillante, diaphane, dans laquelle on sent l'air et perçoit les nuances de couleur est remplacée par celle de l'image matte, opaque, dense, dont les couleurs semblent sortir directement d'un tube. Bien que cette esthétique, combinée aux autres déjà énumérées, puisse donner une dimension saisissante au récit le plus banal, comme dans le cas de *Festen*, de Thomas Vinterberg, elle tend souvent à atténuer l'effet visuel et à relever celui de la parole.

Avec des exceptions, bien sûr, les films tournés en vidéo donnent davantage à entendre qu'à voir. En cela ils semblent porter encore la marque de l'origine de leur technique : la télévision. Mais à la différence de la télévision qui utilise cette technique de façon primaire, les films (ceux de Lars von Trier, par exemple) l'emploient, en général, pour l'intensité des effets dérangeants qu'elle peut produire. Synonyme du désir de provoquer chez le spectateur une sensation d'inconfort visuel, de vexer son regard, l'emploi de la technique vidéo semble animé par une volonté d'iconoclasme justifiée par l'actuelle surenchère d'images et de spectacles toujours plus parfaits, plus grandioses, plus sensationnels.

**Monica Haïm**

<sup>1</sup> Je tiens à remercier Luc Dussault, spécialiste de la technique vidéo, et les directeurs photo Stéphane Ivanov et Jean-Claude Labrecque pour leurs explications éclairantes. Toute erreur ou imprécision est la conséquence de mes propres limitations.

<sup>2</sup> Les propos de cet article se réfèrent uniquement à la vidéo SD (*standard definition*).

<sup>3</sup> Cette technique quasi universellement utilisée aujourd'hui, exige, lorsque appliquée aux photogrammes, qu'ils soient transférés sur bande-vidéo.

<sup>4</sup> Mille pieds de pellicule 35 mm ne peuvent enregistrer que pendant 11 minutes.

## PALMARÈS

### 29<sup>e</sup> Festival international du nouveau Cinéma et des nouveaux Médias de Montréal

Louve d'or, prix du long métrage : *In the Mood for Love*, de Wong Kar-wai (Hong Kong)

Prix Spécial du jury : *Thomas est amoureux*, de Pierre-Paul Renders (Belgique/France)

Prix du scénario Radio-Canada : Guillermo Arriaga, pour *Amours chiennes* (*Amores Perros*), d'Alejandro González Iñárritu (Mexique)

Loup Argenté, prix du court et moyen métrage Bell Canada : *Neulich 2*, de Jochen Kuhn (Allemagne)

Prix de la meilleure présentation de scénario de court métrage SODEC : *L'Écarté*, de Marc Roberge

Prix nouveaux médias Voir-Hour (*ex æquo*) : *Yours*, de Jaroslaw Kapuschinski (États-Unis), et *Daikan*, de Thomas Köner (Allemagne)

Prix du public Volkswagen : *Les Glaneurs et la glaneuse*, d'Agnès Varda (France)