Document généré le 25 avr. 2024 11:18

**24 images**

24 iMAGES

# Corps et coeurs en mouvement
## *Sortie 234* de Michel Langlois

Michel Beauchamp

Numéro 41, hiver 1988–1989

URI : https://id.erudit.org/iderudit/22665ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)
1923-5097 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

Beauchamp, M. (1988). Compte rendu de [Corps et coeurs en mouvement / *Sortie 234* de Michel Langlois]. *24 images*, (41), 79–80.

Tous droits réservés © 24 images inc., 1988

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/

# COURT MÉTRAGE

*24 Images* présentait en avant-première à la Cinémathèque québécoise, le 17 octobre dernier, deux courts métrages, l'un de Pierre Hébert (***La lettre d'amour***), l'autre de Michel Langlois (***Sortie 234***, par la suite récompensé du prix du meilleur court et moyen métrage au Festival de Rouyn-Noranda). Cette initiative s'inscrit bien sûr dans le sillage de notre réflexion sur le court métrage dont nous pensons que certains des meilleurs films posent au cinéma québécois ses questions les plus franches. Il s'agissait pour *24 Images* d'un coup d'envoi puisque nous entendons récidiver en présentant à l'avenir d'autres films que nous aimons.

## SORTIE 234

de Michel Langlois

Frank (Jean l'Italien) et Renaud (Roy Dupuis). PHOTO: CÉLINE MARCHAND

## Corps et cœurs en mouvement

*par Michel Beauchamp*

Renaud aime Frank qui aime Lucille. C'est une histoire issue de la veine intarissable du *boy meets girl* à laquelle se greffe un intrus, ici beau camionneur. Il s'agit pour Michel Langlois d'en faire un court film de 30 minutes et d'en faire le sien. Il y parvient admirablement, fermement installé à la frontière ténue qui sépare certains codes cinématographiques et narratifs d'une expression vraie des sentiments, jouant des uns pour planter un décor où s'épancheront les autres.

Le film a deux débuts. Le premier s'inspire d'une petite mythologie d'images et de corps que le cinéma des années 80 a absorbée jusqu'à saturation: celle d'un paysage horizontal au soir couchant, en bordure d'autoroute, éclairé par la lueur des néons d'un motel-restaurant. Nous sommes en territoire américain et pleuvent les références. La complainte du blues est toutefois relayée par un air somptueux de la Tosca. Et c'est dans ce bled que trois êtres feront éclater la gaine étouffante de leurs personnages de camionneurs et de serveuse pour exister à l'écran.

Fondu au noir et le film redémarre avec une scène très belle où les deux hommes, unis dans l'effort physique et la sueur, abattent à coups de masse les murs

d'une grange filmée de l'intérieur. À mesure que volent les planches s'illumine l'écran, révélant le deuxième horizon qui est la scène d'un théâtre naturel où corps et coeurs se livreront bataille. C'est le vert paysage de la campagne québécoise si plate d'ennui qui se superpose à celui du mythe fragile représenté plus tôt, le dévoyant. Posés là, dans une nature brute, rebattue, sans luxuriance, les acteurs joueront de sentiments équivalents en privilégiant le contact, ou l'effleurement, dans un ballet de corps précis et incisif comme les paroles qu'ils éructent. Le registre du film est d'abord grave et la passion de Renaud pour Frank est captée dans une scène à haut risque où les deux corps se déplacent dans un plan fixe. L'amour est dit en station debout à l'aide de quelques faibles mots, après qu'un combat dans l'herbe piquée de pissenlits les eût fugitivement réunis. On comprend alors que le cinéaste s'attachera à filmer le plus difficile, c'est-à-dire l'impossible de cet amour, et que la mise en scène dira ce qui est enfoui de sentiments. Langlois fait ainsi circuler ses personnages de l'un à l'autre, soutirant de chaque plan où ils se trouvent confrontés une vérité inédite. De personnages archétypaux ils deviennent singuliers. Renaud n'incarne que lui-même, pourtant si improbable camionneur féru d'opéra; Lucille est cette fille qui attend de s'enfuir de sa condition pour lire les livres qu'elle accumule; et Frank est ce corps monolithique qu'on désire, simple catalyseur sans autre densité (les acteurs sont donc excellents).

Dans un film dont le récit ne comporte que des pièges, le cinéaste s'acharne à les contourner en évitant de verrouiller ses plans, leur ménageant sans cesse une échappée, par l'humour — qui s'empare sournoisement du film dans un mouvement ascendant vers une finale aérienne, filmée d'ailleurs en plan aérien —, par une coupure abrupte de scène, par l'insertion d'un élément fortuit dans le plan et qui vient le secouer. Ainsi, le plan qui réunit Frank et Lucille allongés dans la roulotte est littéralement secoué lorsque Renaud, hors champ, freine brusquement, signe d'un nouvel élan dans la trajectoire du trio qui a décroché la roulotte de son point d'ancrage. À la façon d'un peintre, ce qu'il a été, Langlois dispose sur l'écran des motifs qui, mis en mouvement, propulsent le film vers l'avant. Jamais une scène n'est achevée sans que le cinéaste ne lui insuffle sa vérité par l'adjonction d'un brusque surcroît de réel. Les exemples abondent, qu'il s'agisse du "Habille!" expéditif de Lucille chassant Renaud, du coup de poing assené à Frank au restaurant, ou encore de la plus belle chute de scène du film lorsque les deux hommes cherchant leurs mots sur le bord de la route, on voit s'avancer une auto qui s'engage dans une courbe, happant un chien entraperçu dans un plan antérieur. Renaud se penche sur la bête, manifestement les mots sont inutiles: son "chien est mort".

Avec ce premier film, Michel Langlois s'impose d'autant plus comme cinéaste que c'est en 30 minutes à peine qu'il réussit à peindre une gamme de sentiments mouvants, jamais figés, dans une mise en scène qui s'invente et se raffine au fur et à mesure que le film progresse. Et frappe la correspondance entre les deux "morales de l'impossible" auxquelles le cinéaste s'est astreint: celle d'abord d'un amour qui s'éteind à l'embranchement d'une route, celle ensuite du plan, jamais clos, toujours libre d'en accueillir un suivant qui l'éclairera, l'infléchira dans le sens de la vie. ●

**SORTIE 234**
Québec 1988. Ré. et scé.: Michel Langlois. Ph.: Éric Cayla. Mont.: Jean-Claude Coulbois. Mus.: Extraits de la Tosca de Puccini. Int.: Roy Dupuis, Jean l'Italien, Élyse Guilbault. 26 min. Couleur. Prod.: ACPAV.

# LA LETTRE D'AMOUR

de Pierre Hébert

## Le cinéma révélé

*par Marcel Jean*

***La lettre d'amour*** apporte une conclusion temporaire à l'ensemble du travail de Pierre Hébert depuis 1984, année au cours de laquelle il amorçait sa collaboration avec trois musiciens improvisateurs. Depuis cette date, Hébert n'a jamais cessé de confronter le cinéma à d'autres moyens d'expression artistique: la peinture (***Ô Picasso — Tableaux d'une surexposition***), la poésie (***Adieu bipède!***), la danse (sa participation aux spectacles de Ginette Laurin et Rosalind Newman), la musique (les spectacles ***La symphonie interminable***, ***Adieu bipède!*** et ***Adieu Léonardo!***) et, même, la performance (sa récente participation à *Mutations* de Michel Lemieux).

Cette volonté de renouvellement à travers le métissage des arts trouvait son aboutissement en 1986 et en 1987 lors de la présentation de deux performances intitulées *Conversations*. Ces performances regroupaient un cinéaste (Hébert), une écrivaine (Sylvie Massicotte), une danseuse (Louise Bédard) et un musicien (Robert M. Lepage). À partir d'un thème tiré au hasard, les quatre exécutants y allaient de soixante minutes d'improvisation, chacun demeurant totalement maître à l'intérieur de sa discipline tout en subissant l'influence du travail créatif des trois autres. Au cours de ce spectacle (comme au cours de d'autres spectacles conçus dans le même esprit), Hébert gravait un court film directement sur une boucle de pellicule d'une quarantaine de secondes.

L'essentiel des images qui composent ***La lettre d'amour*** proviennent de la quinzaine de boucles que le cinéaste a gravées en direct à l'intérieur de ces performances. Les autres images sont de trois types: extraits d'une bande vidéo tournée pendant *Conversation 1*, prises de vues réelles et séquences originales réalisées en gravure sur pellicule. Quant à la bande sonore, elle regroupe des improvisations musicales de Robert M. Lepage,