

24 images

Entretien avec Olivier Asselin : Le cinéma réinventé

Marcel Jean et Gilles Marsolais

Tendances actuelles du cinéma américain
Numéro 49, été 1990

URI : id.erudit.org/iderudit/24205ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

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

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Jean, M. & Marsolais, G. (1990). Entretien avec Olivier Asselin : Le cinéma réinventé. *24 images*, (49), 7–11.

Tous droits réservés © 24 images inc., 1990

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/>]



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. www.erudit.org

été entrepris sans autorisation officielle, sans argent et sans une connaissance même élémentaire des structures de production. Les appuis, dont celui de l'aide artisanale de l'ONF, qui s'est révélé décisif, sont venus en cours de production.

Les éléments de langage qui alimentent ce plaisir du cinéma témoignent d'une qualité d'invention qui force l'admiration: le film ne comprend aucun mouvement de caméra (ni aucun effet de zoom, bien sûr), correspondant à un parti pris de départ, afin que le récit surgisse du montage même;

voyez ces entrées et ces sorties de champ des personnages habilement négociées, afin de donner l'impression que la caméra les capte par hasard; ces angles, ces axes et ces cadrages parfois volontairement décalés, coupant les têtes lors d'un dialogue ou ne cernant que les pieds des pugilistes lors d'une dispute, pour évoquer le fichu effet de paralaxe; ou d'autres, parfois sublimes dans leur façon de cerner Anne; la rupture de certaines cadences de défilement, des «jump cut» et autres «défauts» correspondant parfois à des erreurs de prises de vue magnifique-

ment assumées, comme cette inversion de la pellicule qui aurait été mal chargée, etc. Bref, le plaisir du cinéma à l'état pur, du cinéma en liberté. ■

LA LIBERTÉ D'UNE STATUE

Québec, 1990. Ré.: Olivier Asselin. Ph.: Olivier Asselin. Son.: Christian Fortin, Louis Hone. Mus.: Purcell, Haendel, Rameau et Normand Babin. Mont.: Claude Palardy, Olivier Asselin. Int.: Lucille Fluet, Ronald Houle, Serge Christiaenssens, Roch Aubert, Pierre-Charles Milette, Guy Provencher, Olivier Asselin, Geneviève Asselin. 90 min. N & B.

ENTRETIEN AVEC OLIVIER ASSELIN

propos recueillis par Marcel Jean et Gilles Marsolais



Olivier Asselin

PHOTO: BERTRAND CARRIERE

Totalement inconnu dans le milieu du cinéma, Olivier Asselin enseigne l'histoire de l'art à l'Université d'Ottawa. Son premier long métrage lui a donné l'occasion de jouer à l'homme-orchestre, puisqu'en plus d'en signer le scénario et la réalisation, il y est acteur et caméraman. Avec *La liberté d'une statue*, il nous fait goûter au plaisir retrouvé du cinéma des origines. Nous l'avons rencontré pour qu'il fasse le récit de son aventure singulière.

24 images: *Parlez-nous des conditions de production qui semblent assez particulières.*

Olivier Asselin: À l'origine, on pensait tourner en 8 mm. Mais sur les conseils d'un ami, on a opté pour le 16 mm, en empruntant personnellement mille dollars à la banque pour acheter la pellicule noir et blanc et en empruntant, par la bande, de l'équipement à l'Université de Montréal. On a

ensuite reçu une aide du Conseil des Arts, sous la forme de bourse, via le programme Exploration et l'Aide à la création cinématographique. Cette aide a été importante du fait que cet organisme osait croire en notre projet, même si les sommes impliquées n'étaient pas importantes. Par la suite, j'ai effectué un premier montage, en muet, sur les trois premières bobines de dix minutes (400') que j'avais fait développer à mes propres

LE CINÉMA RÉINVENTÉ



Anne (Lucille Fluert)

frais à l'ONF. Le programme d'aide artisanale de l'ONF que nous avons découvert à ce moment-là (1987), à l'occasion d'un autre projet qui avait été accepté sur la présentation d'un synopsis, a été déterminant pour encadrer la production, assurer le développement du nombre important de bobines de pellicule que nous n'avions toujours pas vues, nous mettre en contact avec le producteur Martin Paul-Hus, environ un an plus tard, qui nous a trouvé le monteur Claude Palardy, et nous aider à mener à terme ce projet un peu fou. Le travail sur le son a entièrement été fait après coup, en post-synchro, ce qui m'a simplifié la vie d'une certaine façon.

24 images: *Il y avait une certaine naïveté de votre part face aux structures de production.*

O. Asselin: Oui, et pas seulement à ce niveau. Au début, par exemple, sur les conseils d'un ami qui ne s'y connaissait pas plus que moi, on s'est encombré d'une génératrice qui faisait un bruit de tondeuse à gazon pour filmer les séquences du désert. Après quatre fins de semaine de tournage infernal (dans

un ancien dépotoir à Laval), avec un matériel encombrant qu'on transportait en autobus, on a découvert l'existence de la ceinture à piles qui nous assurait l'autonomie requise!

24 images: *C'était avant que n'intervienne l'ONF.*

O. Asselin: Oui, bien sûr! De fait, on n'a utilisé les caméras de l'ONF que pour les quatre dernières fins de semaine de tournage. L'ONF, grâce à Arlette Dion qui a aussi cru en notre projet, nous a surtout aidé pour le travail considérable sur le montage et la post-production.

24 images: *Et le travail à la caméra?*

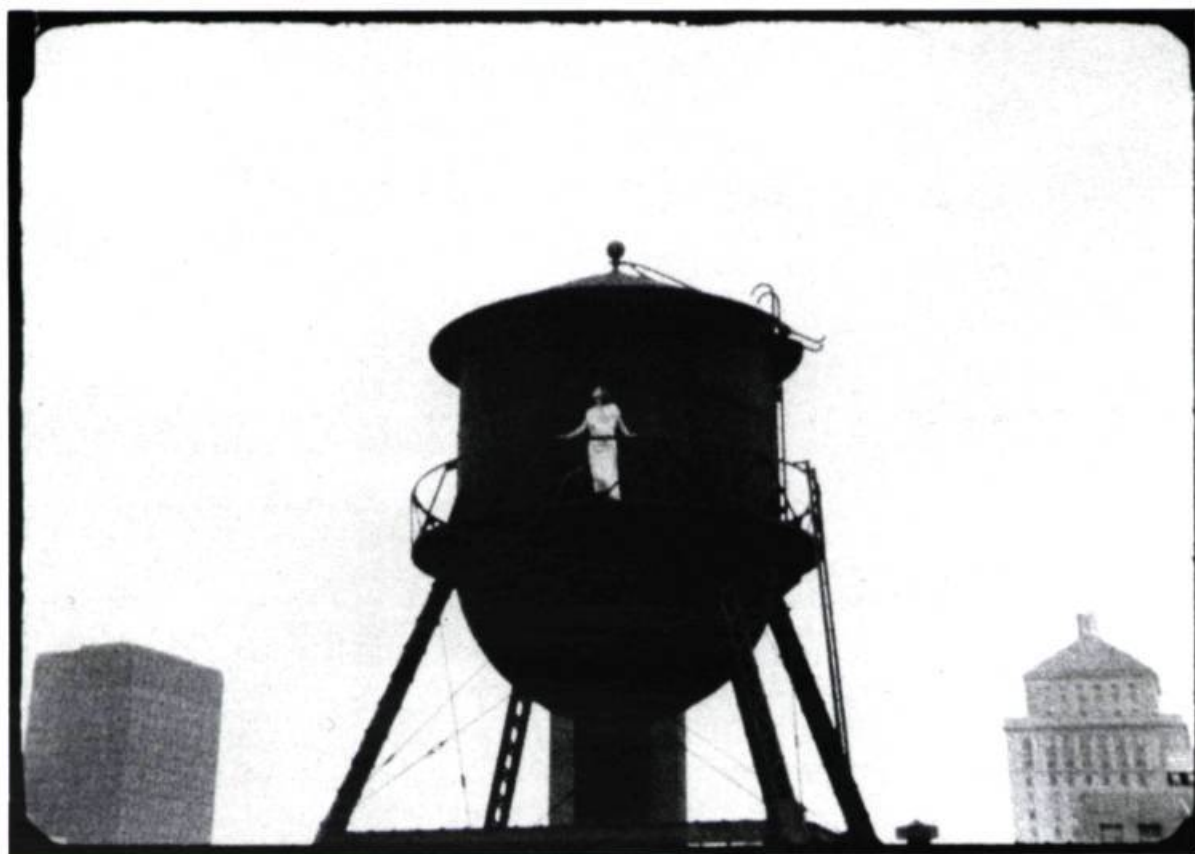
O. Asselin: Je m'intéresse depuis longtemps au cinéma, c'est une passion. J'avais commis quelques films en 8 mm, de quelques minutes chacun, et un vidéo pendant mes études en beaux-arts et en histoire de l'art, mais sans plus. C'était surtout un hobby, à ce moment-là. Aussi, j'ai dû apprendre en une soirée les rudiments du fonctionnement de la caméra 16 mm (en muet), lorsque la décision a été prise de tourner dans ce format. Pour ce qui est de l'éclairage en intérieur, on a utilisé simplement deux petits spots, empruntés à l'UQAM, que j'ai orientés instinctivement vers le plafond pour éviter les erreurs et pour créer une lumière diffuse. Il y a eu des «miracles» sur ce tournage! De plus, comme il s'agissait de restituer l'image d'un «vieux film» retrouvé, encore sur les conseils d'un ami, nous avons sous-exposé au tournage et surdéveloppé par la suite. Aussi, en général, on a tourné à 18 images/seconde pour obtenir un léger effet d'accélération à la projection. Et j'ai demandé aux comédiens de dire leur texte très lentement, pour obtenir à la projection un débit normal, mais qui soit accompagné de gestes accélérés.

24 images: *Le film est remarquable du fait qu'il contient peu ou pas de mouvements de caméra.*

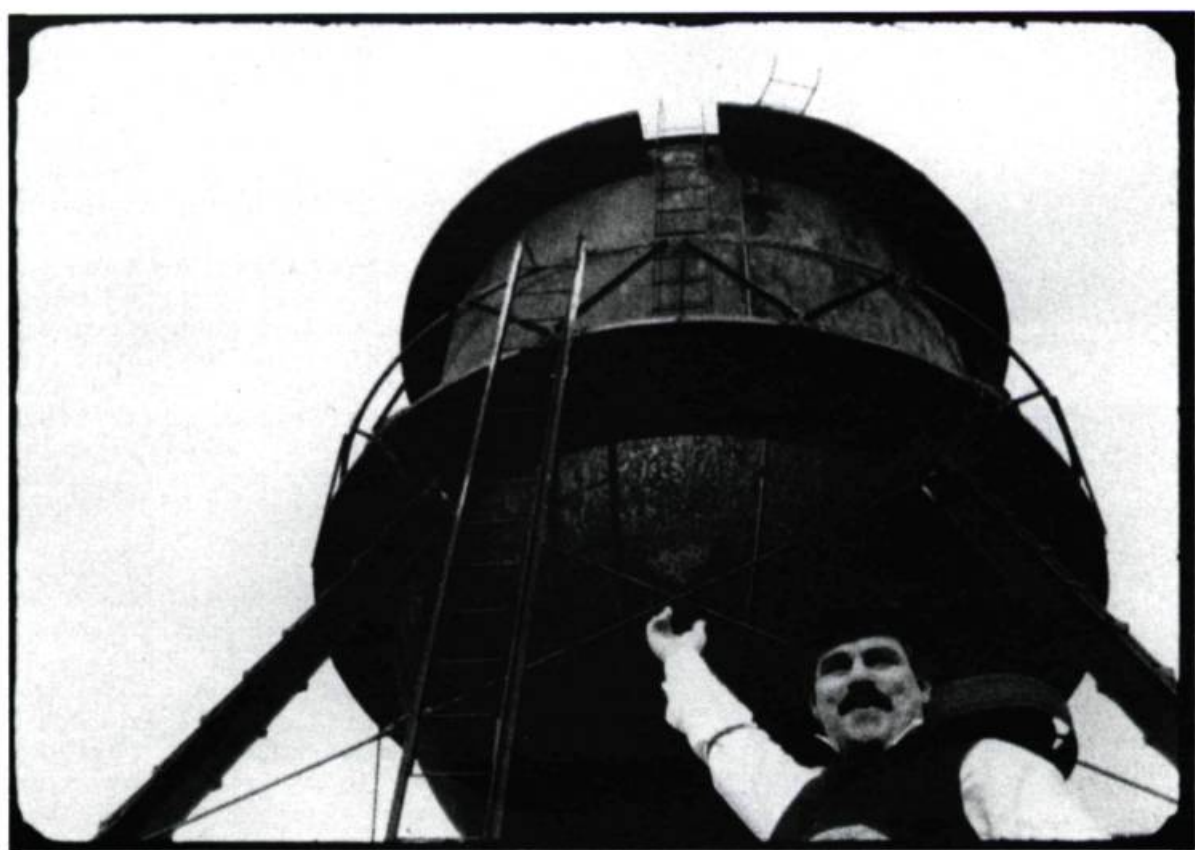
O. Asselin: Il n'y a pas un seul mouvement de caméra, du moins dans le matériel qui a finalement été retenu, ni aucun effet de zoom. L'histoire est racontée entièrement par le montage. Cela correspond à une volonté de restituer le point de vue d'une «caméra bête», filmant toute seule, de l'acte mécanique de l'enregistrement par une caméra posée là. Ce n'est pas la caméra qui va chercher la scène: c'est comme si les personnages se trouvaient devant la caméra, à un endroit du cadre, par hasard. Il s'agit, bien sûr, d'une position angélique, mais qu'il nous plaisait d'explorer.

24 images: *Avez-vous travaillé à partir d'un scénario détaillé ou avez-vous laissé une certaine place à l'improvisation?*

O. Asselin: On est partis d'un synopsis d'une dizaine de pages qui situait l'histoire dans ses articulations essentielles et qui faisait état de son dispositif (le doublage «live» depuis la cabine de projection). Mais tout cela a évolué: des changements sont survenus au niveau du montage qui ont modifié même la structure et surtout certains aspects du dispositif. Pas tant au



Le départ vers la lune

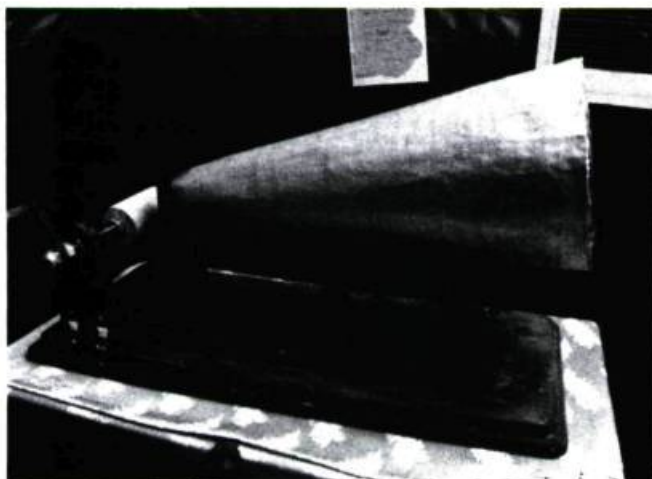


P.T. Robertson (Serge Christiaennens) et sa fusée

niveau de l'ordre des événements qu'à l'intérieur des événements eux-mêmes. Par exemple, d'antagonistes qu'ils étaient à l'origine, les rapports entre la doubleuse et le doubleur, dans la cabine de projection, sont devenus complémentaires. D'une dispute, c'est devenu une histoire d'amour... Le texte détaillé était écrit une semaine à l'avance, quelquefois la veille du tournage, pour chacune des séquences. Le tournage ne s'est pas fait en fonction d'un découpage précis, et il y a improvisation dans la mesure où on décidait de l'emplacement de la caméra, du cadrage et de la mise en scène sur les lieux mêmes du tournage. Et on tournait d'un seul point de vue et presque toujours avec un ratio d'un pour un ! Sauf pour la séquence du



Cantarel (Roch Aubert) contemple la première héliographie



Le paléophone

miracle, plus complexe, qu'on a tourné en premier, alors que j'étais néophyte en 16 mm et que je devais m'occuper de tout, et pour les séquences où j'apparais dans le rôle de Pyrrhon : on n'avait trouvé personne pour ce rôle et je me suis dévoué. Comme je devais courir derrière et devant la caméra, j'étais très nerveux...

24 images : *C'est un beau personnage. Et comment avez-vous trouvé Hilarion, qui est superbe ?*

O. Asselin : Ronald Houle ? C'est un ami, comme tous ceux qui jouent dans le film. On n'a pas fait d'auditions...

24 images : *Le film exploite les principes de l'invention du cinéma tout en s'adaptant à son caractère primitif...*

O. Asselin : Oui, mais en même temps, vous remarquez sa construction rigoureusement symétrique qui avait été conçue dès le départ. Le film joue constamment sur un jeu d'oppositions entre les personnages et sur les rapports entre l'image et le son. Dans le film, Charles Cros et Niepce ne se rencontrent pas mais, même si je ne l'ai pas écrit, j'ai conçu l'histoire en imaginant qu'ils *auraient pu* se rencontrer sur le tard... ou par hasard, et inventer le cinéma.

24 images : *Oui, cela on le perçoit très bien et c'est précisément ce flottement qui fait tout le charme du film. De la même façon, le voyage dans la lune qui évoque Méliès suggère que vous vous mettez dans sa position et que vous inventez le cinéma pour vous-même.*

O. Asselin : Ce que j'essaie surtout de dire c'est que le cinéma est en définitive quelque chose d'assez simple. Et si on remonte aux primitifs, d'une certaine manière, je trouve les films de Lumière plus beaux que ceux de Méliès, même si mon voyage dans la lune lui rend hommage. Le cinéma des premiers temps m'émeut, ne serait-ce que par la qualité de l'image. On sent que leurs personnages sont sur le point de disparaître à tout instant, tant la lumière est intense... C'est aussi un cinéma moins codé au plan du récit. Pour moi, c'est le plus beau, surtout pour la qualité de l'image.

24 images : *Vous occupez une position unique dans le cinéma québécois actuel, par votre mode de production artisanal et en quelque sorte « hors-la-loi ». En avez-vous conscience ?*

O. Asselin : Au départ, il s'agissait d'un acte totalement irrationnel et solitaire. On était en dehors du milieu. C'est avec une certaine inconscience que nous avons inversé les procédures de la production. Puis, nous avons découvert progressivement la portée de ce geste un peu fou. Par exemple, dans l'attitude gênée des Services techniques de l'ONF face aux griffures que nous avons volontairement accumulées sur notre pellicule, pour donner précisément cette impression de vieux film retrouvé. Ça ne rejoignait pas leur standard de qualité. Mais le climat



La liberté d'une statue

a changé et nous avons reçu par exemple une aide précieuse de la part de Conrad Perreault du laboratoire technique.

24 images : *On pourrait aussi y voir une affirmation de la démocratisation de l'acte de filmer.*

O. Asselin : Oui, ça prouve peut-être que l'on peut faire, ou commencer un film sans argent. Mais le film ne serait pas ce qu'il est si on n'avait pas bénéficié de l'appui de certaines institutions. Et en ce qui nous concerne, ce ne sont pas tellement les institutions qui ont bougé. Le soutien décisif que nous avons reçu de certaines d'entre elles tient surtout à l'implication de *personnes* bien identifiées à l'intérieur de ces institutions. Par ailleurs, l'affirmation de la démocratisation de l'acte de filmer se situe plutôt, quant à nous, *au plan esthétique*, dans la mesure où nous avons échappé à la standardisation. Je suis maintenant que je peux faire beaucoup de choses avec ce merveilleux médium qu'est le cinéma, plus que ce que dicte la norme.

24 images : *Quels sont les cinéastes avec lesquels vous vous sentez des affinités ?*

O. Asselin : Le cinéma d'Andy Warhol me plaît dans la mesure où on est en présence d'un cinéma où la caméra fonctionne seule. On est en présence d'un acte de captation, par une caméra fixe, plutôt que d'un acte de filmer. Aussi, le cinéma d'Éric Rohmer me plaît beaucoup, dans la mesure où c'est *comme si* la caméra filmait seule, alors qu'il y a un travail considérable derrière. De fait, l'un et l'autre témoignent d'un travail sur la *distance* de la caméra. J'ai tenté occasionnellement d'explorer ça dans mon film, en ne faisant pas forcément un gros plan sur un événement jugé important, mais en le tenant

plutôt «à distance». Ça se voit notamment dans le désert, au début. Mais vers la fin du film, j'ai changé complètement d'esthétique... La course-poursuite est bourrée de cadrages serrés et le montage est plus alerte.

24 images : *Et parmi les films récents, y en a-t-il qui vous ont accroché ?*

O. Asselin : *Sex, Lies and Videotape* m'a séduit par ses qualités qui ne sont pas évidentes au premier abord. Tout dans ce film est sur le mode de la discrétion et de la sobriété: le réalisateur n'y fait pas une démonstration de son talent. Et on y gagne en qualité d'émotion. Le rapport à la vidéo est traité de façon à dépasser les clichés sur le sujet de sorte que, lorsque les personnages en arrivent à se toucher sans son intermédiaire, on y croit. C'est un moment de grâce rare au cinéma... Je suis conscient que tout le monde ne peut partager cet avis, parce que c'est un film délicat, ambivalent. Par contre, je n'ai pas aimé *Speaking Parts* qui nous vient spontanément à l'esprit dans ce rapport à la vidéo, parce que c'est un film qui est totalement dépourvu d'émotion... J'ai aussi aimé *Les ailes du désir*, surtout pour le sujet, malgré la lourdeur du texte de Peter Handke. C'est que j'ai un projet qui s'intitule *La chute des corps* et qui, métaphoriquement, raconte l'histoire d'une incarnation, l'histoire d'une âme qui trouve un corps. Ce sont des préoccupations proches de celles de Wenders, mais elles peuvent aussi se rapprocher de *Frankenstein*. ■