

Retour aux sources

La liberté d'une statue d'Olivier Asselin

Gilles Marsolais

Number 49, Summer 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24204ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

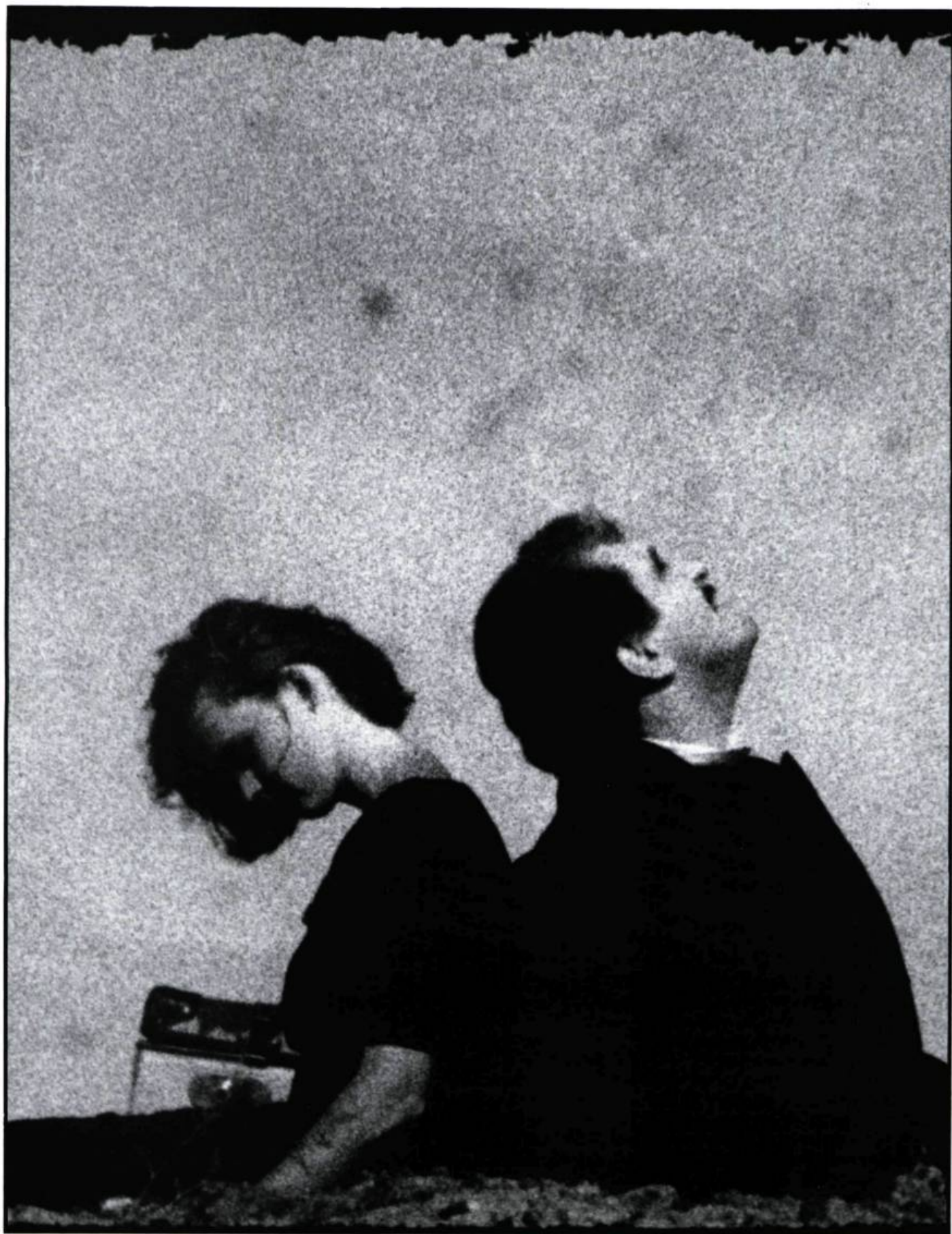
0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Marsolais, G. (1990). Review of [Retour aux sources / *La liberté d'une statue d'Olivier Asselin*]. *24 images*, (49), 4–7.



La liberté d'une statue, Anne (Lucille Fluet) et Hilarion (Ronald Houle)

LA LIBERTÉ D'UNE STATUE

D'OLIVIER ASSELIN

RETOUR AUX SOURCES

par Gilles Marsolais

Devant un écran vide, un narrateur avec un fort accent étranger nous informe que nous allons assister à la projection de fragments de pellicule datant du début du siècle trouvés en Égypte. Avec l'aide d'experts aptes à lire sur les lèvres, on est parvenu à reconstituer l'essentiel des dialogues, mais la post-synchronisation n'étant pas terminée, il se chargera lui-même, avec la collaboration de Mademoiselle Scott à ses côtés, de nous en transmettre le contenu en interprétant au besoin différents rôles, en se mettant dans la peau de plusieurs personnages : nous aurons droit en quelque sorte à un commentaire et à un doublage «live» depuis la cabine de projection.

CET OBSCUR OBJET...

Nous voici donc en tant que spectateurs devant cet objet de désir, alors qu'un fragment d'amorce nous interpelle pour nous livrer son mystère. Et le charme opère dès la première image de ce film en noir et blanc : une jeune fille, Anne, perdue dans le décor trop vaste d'un lieu désertique et indéfini, transporte une valise en se déplaçant péniblement sur un sol rocailleux. Les cadrages, les angles et les axes de prises de vue, souvent superbes mais comme allant de soi, se succèdent pour la cerner sur un rythme singulièrement heurté, précisément dans le style du cinéma des premiers temps. Inopinément, elle bute sur un gros bonhomme, Hilarion le fataliste, archétype parfait du cinéma de cette époque qui, après lui avoir affirmé être une pierre, l'entraîne dans un débat philosophique portant sur le *hasard* et la *liberté*. Chemin faisant, alors que ce Laurel tourmenté porte galamment la valise d'Anne dont il est secrètement amoureux, Pyrrhon surgit du hors champ, avant de disparaître aussitôt d'une façon fantaisiste, pour énoncer quelques maximes sur l'*illusion* de toute chose en ce bas monde («Tout change, on ne se baigne jamais dans la même rivière»). Simultanément à cette entrée en matière, et tout au

long du récit, le narrateur-commentateur qui a laissé par inadvertance son micro ouvert y va de ses recommandations à Mademoiselle Scott, l'encourageant dans son jeu et lui prodiguant quelques conseils. Le dispositif est ingénieux, pour proposer un double niveau de lecture, quoique l'on puisse regretter l'aspect appuyé du procédé au tout début du film.

Comme on le constate, ce film qui est tout sauf naturaliste joue d'emblée sur la corde raide en ne s'accordant aucune facilité, mais le spectateur qui admet sa convention se voit vite récompensé par la suite d'un récit dont la richesse va en s'amplifiant, jusqu'à sa résolution finale. Le jeu en vaut la chandelle : *La liberté d'une statue* est un film singulier, époustouffant d'audace et d'intelligence, et son mérite est d'autant plus grand qu'il a été entrepris avec des bouts de ficelle, dans une sorte d'innocence originelle qui transparait dans

chacune des séquences et qui détermine la qualité même de son regard.

D'ENTRE LES MORTS

Malgré le scepticisme de Pyrrhon pour qui la causalité est une illusion de l'esprit, il appert, à la suite d'un rêve «étrange et pénétrant», que les éternuements d'Anne sont miraculeux, propres à ressusciter les morts ! Signe d'une volonté divine qui ordonne un destin entre le bien et le mal, pense-t-elle pour sa part. À l'incitation d'un riche marchand, P.T. Robertson, capitaliste invétéré qui a flairé la bonne affaire, on décide de mettre en conserve en quelque sorte les éternuements de la thaumaturge au moyen de l'invention récente de Monsieur Charles Cros, le paléophone, qui, par «l'inscription d'un tracé des vibrations sonores sur un cylindre», permet la «résurrection de la voix».

Toujours comme par hasard, ces com-



Le réveil d'Hilarion



Hilarion et Anne

pagnons de route rencontrent ensuite Nicéphore Niepce qui, dans sa maison pivotante conçue comme une «caméra obscura», travaille justement sur l'héliographie. N'écouter que son courage, dans le pur style de Judex, Anne décide de dérober la statuette en bitume de Judée d'un riche collectionneur qui sera providentiellement réduite en poudre à la suite d'une course-poursuite tout aussi référentielle. Après un essai infructueux et de longs temps de pause, Niepce complétera ses expériences sur le processus de l'écriture même du soleil, donc de la lumière, sur des plaques de verre préalablement enduites de cette poudre et d'huile de lavande et il immortalisera enfin l'image de la thaumaturge. Comme on le constate, c'est à une merveilleuse leçon de principes mêmes de la photographie et du cinéma que nous convie *La liberté d'une statue*, tout en s'accordant beaucoup de liberté dans la perspective historique des découvertes et du développement des techniques, comme si le réalisateur se jouant des anachronismes, retraçait l'itinéraire de ces inventions pour lui-même, pour son propre plaisir.

Comme il se doit, P.T. Robertson, le marchand, s'empresse d'acheter aussi cette autre invention, comme il l'avait fait pour celle de Charles Cros, en déclarant prérem-

toirement: «Le temps du spectacle est arrivé!». Cette double invention qui permet au monde entier de disposer du regard et de la voix de la thaumaturge connaît un succès colossal suscitant des envies et des réactions diverses qui conduiront à une comparution devant le plus haut tribunal. Sur ordre du Tétrarque qui estimera finalement qu'il n'y a rien à juger, les deux témoins à charge, Pyrrhon le sophiste-sceptique et Hilarion le fataliste, seront enfermés illico pour leurs prises de position contradictoires sur l'illusion et la causalité: «Tout est l'effet d'une cause», dit l'un; «Non, tout est illusion», dit l'autre, ou «Rien ne prouve qu'il y a un lien entre les images et les sons et la réalité d'Anne». Jouissif...

Le plaisir du spectateur se prolonge dans une fausse fin qui s'abandonne totalement à la musique de Purcell, procurant au film cette respiration salutaire qui lui permettra d'imposer avec force sa finale sublimite: après son envol vers la lune, sur le poème de José-Maria de Hérédia («Comme un vol de gerfaux hors du charnier natal / Fatigués de porter leur misère hautaine...»), Anne alunit vers son destin, alors même que le narrateur-commentateur décide de quitter son travail dans la cabine de projection pour aller vivre une aventure avec Mademoiselle Scott. Le récit se pour-

suit en muet, au ralenti et sur film négatif, avec le seul bruit du projecteur, pour la suite du cinéma et de la vie.

ENTRE INNOCENCE ET CONSCIENCE

Tout le film repose donc sur une construction symétrique relativement simple dont Anne est le centre d'intérêt: voyez les personnages de Hilarion et de Pyrrhon dont les thèses philosophiques s'opposent, l'attitude du marchand P.T. Robertson qui s'oppose à celle du scientifique, ou les recherches respectives de Charles Cros et Nicéphore Niepce qui renvoient aux rapports plus fondamentaux de la bande-son et de la bande-image.

La force de ce film repose sur le plaisir même du cinéma qu'il exploite avec originalité, en proposant sur le mode de l'humour une redécouverte de ses principes mêmes et des enjeux «philosophiques» qu'il met en cause. Ce film n'est donc pas aussi «naïf» qu'il semble à première vue, comme on le dit des peintres naïfs par exemple, même si son mode de production relève effectivement d'un généreux état d'innocence (à cet égard, soulignons au passage que les décors, les costumes et les accessoires ont été bricolés comme au temps de Méliès, dans le même esprit, toutes proportions gardées): avec culot, il a

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-

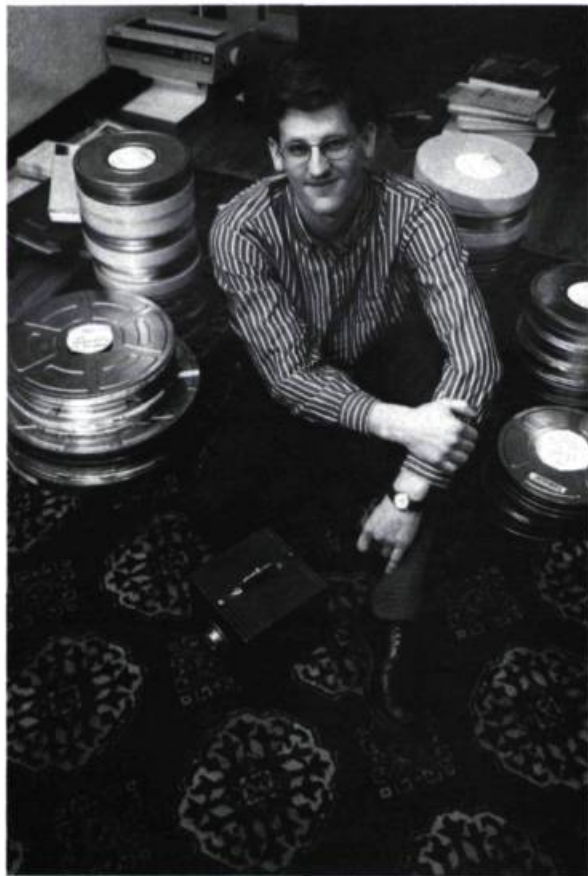
ment assumées, comme cette inversion de la pellicule qui aurait été mal chargée, etc. Bref, le plaisir du cinéma à l'état pur, du cinéma en liberté. ■

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