

Critiques

Numéro 43, été 1989

Cinéma d'animation

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22925ac>

[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

(1989). Compte rendu de [Critiques]. *24 images*, (43), 46–50.

L'ATELIER

DE SUZANNE GERVAIS

L'atelier est un film qui cherche. Non pas qu'il se cherche, car Suzanne Gervais sait fort bien ce qu'elle veut (et elle y parvient admirablement), mais plutôt qu'il se fait l'expression d'une quête, d'une réflexion en cours sur la capacité de l'art d'aller au fond des choses.

Il est clair que pour Suzanne Gervais, la surface est l'ennemie. À travers ses cinq films personnels, et plus particulièrement depuis *Trêve*, dans lequel elle introduisait une narration en voix off, elle n'a jamais cessé d'explorer le paysage intérieur. Cette volonté d'atteindre le «fond» de ses personnages au-delà de leur «forme» a d'ailleurs eu d'importantes répercussions sur l'esthétique de ses films, la plus importante étant sans doute une conception du mouvement en dehors des canons habituels de l'animation. Ainsi,



PHOTO: ONE

par exemple, dans *L'atelier*, le mouvement est abrupt, morcelé, bousculé. En cela, il répond parfaitement à la temporalité qui elle aussi est brisée et imprécise. C'est que dans l'optique de Gervais, puisque l'essentiel est ailleurs, mieux vaut fragmenter la surface pour la pénétrer plus facilement.

C'est ce désir de casser les apparences pour atteindre autre chose qui est à la base de l'histoire de *L'atelier*. En effet, pour la peintre qui est au centre du film, il s'agit de se demander, à travers ses rapports avec le modèle masculin qui pose pour elle, «si on est si fragile à l'inté-

rieur». Le récit en entier est donc celui d'une recherche, tantôt tâtonnante, tantôt plus précise, visant à accéder à un autre niveau, à travers la nudité du modèle qui, au fond, n'est que la nudité de l'apparence.

«Ce que je cherche est inscrit en toi», dit l'artiste au modèle. «Je ne verrai rien en toi qui ne soit pas toi», ajoute-t-elle pour le rassurer. Mais, voilà, l'être est un «paysage qui se dérobe» et il faut en prendre des risques et en bousculer des habitudes pour atteindre son essence.

En essayant de provoquer

des choses, en introduisant dans l'atelier un miroir qu'elle installe devant le modèle pour qu'il ne soit pas «comme quelqu'un qui se tourne le dos, qui refuse de se voir», l'artiste risque sa sécurité. Elle génère une tension qui peut tout aussi bien faire éclater la situation que l'amener au plus près de ce qu'elle veut toucher. En cela, elle est un peu le double de Suzanne Gervais qui, dans sa démarche d'introspection, sacrifie le confort d'une animation fluide et d'un récit limpide. Pour ces deux femmes, la quête d'une vision des choses en profondeur passe par le questionnement de la représentation. Une interrogation fertile qui éloigne leur art des sentiers battus. ●

Marcel Jean

CŒUR ÉTOURDI

DE SYLVIE PAGÉ ET MALCOLM CECIL



Présenté aux plus récents *Rendez-vous du cinéma québécois*, *Cœur étourdi*, de Sylvie Pagé et Malcolm Cecil, détonnait à l'intérieur de la production annuelle. C'est que ce premier film, plutôt que de renvoyer à la tradition de l'animation québécoise et aux techniques qui y sont les plus couramment utilisées, s'inscrit dans la lignée de l'école tchèque d'animation de marionnettes. La sombre ironie et le désespoir dans lesquels baigne ce film est plus proche des frères Quay et des animateurs des pays de l'Est que de Co Hoedeman, par exemple. Cela dit, *Cœur étourdi* raconte l'histoire d'un homme qui, au bout d'une soirée de

solitude, accepte de participer à un «Love-o-thon» télévisé. La quête amoureuse de cet homme offre aux cinéastes l'occasion de dépeindre un monde cruel où les cœurs sont broyés parmi les vidanges. Elle leur permet aussi de mettre en place un étrange jeu sur la représentation. C'est après être tombé amoureux d'une actrice aperçue au cinéma que l'homme participe au «Love-o-thon» dans l'espoir de s'attirer l'amour des téléspectateurs. Le récit laisse croire qu'il échoue, mais la salle de cinéma est alors emplie de spectateurs attendris. ●

Marcel Jean

ALICE

DE JAN SVANKMAJER

Les adaptations cinématographiques de l'*Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll sont nombreuses. Cependant, celle que le Tchèque Jan Svankmajer signait en 1988 et que le Rialto présentait récemment est sans contredit la meilleure d'entre elles. En effet, l'*Alice* de Svankmajer, tout en étant fidèle à l'esprit de Carroll (Svankmajer avait déjà consacré deux films à l'œuvre de cet auteur: *Jabberwocky* et *Down to the Cellar*), exploite avec intelligence l'ambiguïté du conte et met de l'avant ce qui s'y trouve à l'état latent (une certaine violence, par exemple).

Svankmajer retient surtout de ce récit son caractère de formidable aventure de curiosité. Enfant volontaire et vive, Alice ne peut voir un tiroir ou une porte sans l'ouvrir. Lorsqu'elle aperçoit un trou, elle y regarde ou y passe le bras (comme dans cette merveilleuse scène où des bas transformés en chenilles se creusent un réseau de tunnels sous le plancher). Sa curiosité boulimique l'amène même à goûter tout ce qui serait susceptible de se manger: des biscuits (qui seront à l'origine du procès final), mais aussi son sang, du bran de scie, de l'encre, l'huile qui enrobe une clé et de la confiture dans laquelle elle trouve des punaises de métal. Ainsi, Alice incarne parfaitement l'inextinguible soif de savoir de l'enfance, et l'on se demande bien où son désir de tout connaître la mènera.

Dans le film de Svankmajer, la tension est telle, le danger est à ce point constant et les révélations surprenantes que l'on sent toujours qu'à force d'ouvrir des portes la petite finira bien par être témoin d'une quelconque scène primitive. Tout l'art du cinéaste réside



dans la façon dont il crée ce climat surréaliste où l'angoisse et l'humour, la violence et la loufoquerie se côtoient d'une façon délicieusement perverse et extrêmement subtile.

Véritables collages d'éléments hétéroclites, les décors et les marionnettes de Svankmajer composent un univers déroutant par la complexité des rapports qu'il entretient avec la réalité quotidienne. La présence d'une jeune actrice dans le rôle-titre (bien qu'elle soit parfois remplacée par une poupée) rend d'ailleurs encore plus riche ce rapport à la réalité. Grâce à la cohérence de son projet esthétique, à l'invention constante de sa mise en scène et malgré quelques longueurs (notamment la scène du «Tea party»), Jan Svankmajer réalise avec *Alice* une grande œuvre reliée au thème de l'enfance. ●

Marcel Jean

**LE FONDS CANADIEN
D'AIDE À LA
PRODUCTION NON
DESTINÉE AUX SALLES
DE CINÉMA**

COMMUNICATIONS CANADA INVITE LES PRODUCTEURS CANADIENS DE FILMS ET DE VIDÉOS À PRÉSENTER UNE DEMANDE D'AIDE DE FINANCEMENT AFIN DE DÉVELOPPER, DE PRODUIRE ET DE DISTRIBUER DE NOUVELLES BANDES VIDÉO ET DE NOUVEAUX FILMS CANADIENS NON DESTINÉS AUX SALLES DE CINÉMA. LE FONDS EST ADMINISTRÉ PAR APPROVISIONNEMENTS ET SERVICES CANADA.

POUR DE PLUS AMPLES RENSEIGNEMENTS, COMMUNIQUEZ AVEC:

APPROVISIONNEMENTS ET SERVICES CANADA
FONDS D'AIDE À LA PRODUCTION NON DESTINÉE
AUX SALLES DE CINÉMA

150, RUE KENT, OTTAWA (ONTARIO)
K1A 0M9

TÉL: (613) 996-7704

FAX: (613) 952-1004



Approvisionnement et Services
Canada

Supply and Services
Canada

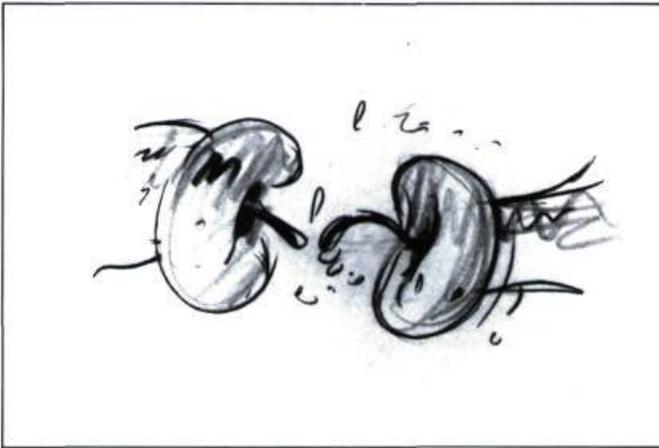
Communications
Canada

Communications
Canada

Canada

A NICE DAY IN THE COUNTRY

DE CHRISTOPHER HINTON



Si l'argument de départ du film de Christopher Hinton est mince — deux amoureux se préparent pour un pique-nique à la campagne mais leur plan est contrecarré par une porte qui s'obstine à rester fermée —, cette minceur du scénario est cependant prétexte à une série de gags visuels et sonores très efficaces.

Les personnages d'Hinton semblent doués d'une intelligence primaire qui s'apparente plus à la soudaine pulsion qu'au mouvement ordonné et réfléchi. Leur démarche est fractionnée, à l'opposé de toute fluidité. Fractionnée comme si le cinéaste voulait montrer d'abord le geste et le geste dans l'action. Ses personnages ne vivent pas dans un monde *réaliste*. En effet, Hinton substitue aux lois de la réalité physique celles de son imagination; rêveries de la

matière et fantasmes d'une conscience névrotique trouvent leur réalisation matérielle par le truchement d'une mise en scène, où la première loi de l'imagination, celle de l'amplification des phénomènes est continuellement appliquée: les deux amoureux qui s'embrasent voient leur lèvres s'étirer le temps de leurs baisers répétés: la porte résiste aux assauts répétés du couple; et ainsi de suite... Les personnages, donc, évoluent dans un monde où les propriétés des corps sont communiquées aux objets. Telles sont les logiques d'une mise en scène qui détermine, à la fois, les paramètres de l'animation et le rythme du film. ●

Yves Lafontaine

KIDNAPPÉ

DE THOMAS CORRIVEAU

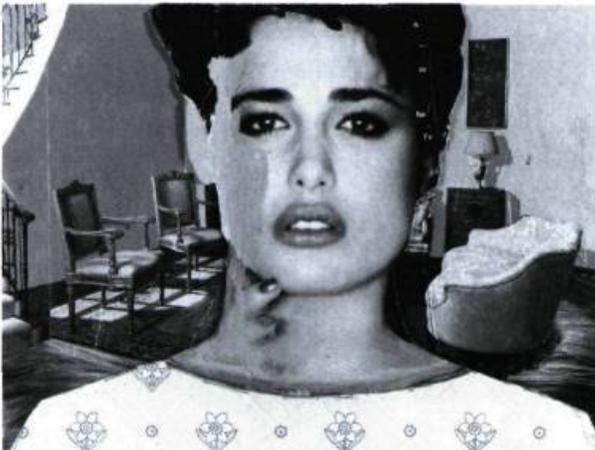


PHOTO: R. MAX TREMBLAY

Un homme, Louis Vincent, raconte à une enquêteuse le kidnapping dont il dit avoir été victime. Pour narrer cette idée toute simple, Thomas Corriveau multiplie les voix, passe du «je» au «il», aligne les ruptures de ton. Les points de vue adoptés couvrent tout le champ s'étendant de la conviction du

kidnappé à l'incrédulité de l'enquêteuse. L'ambiguïté provoquée par ce choix rhétorique donne lieu à un discours sur la fugacité de la vérité: vérité du réel, ainsi que vérité du récit, de l'image de l'art.

Tout le film, tant par sa forme que par son fond, est dominé par l'idée de collage:

collage de photos, de techniques, de points de vue. Corriveau emploie, pour ce personnage au statut incertain et surmédiatisé qu'est Claire, la femme de Louis Vincent, une multitude de photos de femmes découpées dans des magazines, qui se succèdent rapidement. Louis Vincent et l'enquêteuse sont interprétés par des comédiens que Corriveau a photographiés, puis animés. Les prises de vue réelles sont utilisées très brièvement, pour faire croire à l'objectivité de la scène. La figuration du récit de Vincent est assumée par le dessin, tandis que la peinture, abstraite et vigoureuse, est utilisée pour signifier le doute et le désarroi.

Cette idée du collage contamine également les rapports entre les divers éléments sonores, ainsi que ceux entre l'image et le son. Le travail effectué par Claude Beaugrand sur la bande-son vise à connoter, parfois même doublement, l'image. Par exemple, en accompagnement aux premiers plans (Louis Vincent étendu sur une route désér-

te) on retrouve deux éléments sonores qui tranchent l'un sur l'autre: le commentaire neutre, en voix off, de l'enquêteuse, ainsi qu'une musique nerveuse, plus expressive.

Cette absence d'ancrage, qui force à considérer le réel à la faveur de toutes ses dimensions, se double d'un repli de la fiction sur elle-même. C'est le film en tant que tel qui constitue le témoignage sur lequel s'appuie l'enquêteuse, non le récit oral de Louis Vincent; d'où le fait que la fiction fasse un bond en arrière, s'ausculte, en vienne à douter d'elle-même.

À trop parler de collages, on risque de passer sous silence que Thomas Corriveau manie les ficelles du récit avec une habileté qui laisse coi. Cet auteur, que l'on connaît mieux pour ses peintures et collages, a signé là un film achevé et rigoureux, qui laisse espérer pour l'avenir bien des choses. ●

Marco de Blois

DOLOROSA

DE MICHÈLE COURNOYER

Dolorosa, de Michèle Cournoyer, pourrait être comparé à un haïku, ces petits poèmes japonais de trois vers axés sur une observation directe de la vie. En effet, ce film d'un peu plus de quatre minutes est l'illustration littéraire et attentive d'une métaphore simple, celle du flétrissement du corps. À l'aide de lignes pures et d'une observation exacte, Cournoyer montre une femme vieillissante qui perçoit son corps comme une fleur qui se fane et pour qui la jeunesse est fugitive comme le temps d'une rose. Fragile, la métaphore pourrait tomber à plat mais elle tient grâce à la finesse du ton et à la qualité du trait qui semble doué d'un véritable tonus musculaire et donne au personnage une indéniable présence physique. En quelques secondes à peine le personnage s'impose, troublant dans son dé-



sarroi, sa révolte et sa nostalgie. Le sentiment du dépérissement est fort et l'angoisse de cette femme presque palpable, douloureuse. Mais, l'évocation de la jeunesse repose sur un choix esthétique moins heureux. En effet, pour cette courte séquence, Cournoyer a transposé, en utilisant la technique de la rotoscopie, les mouvements des danseurs de la troupe La La Human Step. L'intégration, à

l'intérieur du récit, d'un élément si fortement connoté altère le sens de la métaphore première. Car ces deux corps (la femme, plus jeune, et un homme) ne sont pas issus que de la mémoire de la femme vieillissante: ils ont une existence à l'extérieur du film et leurs gestes (chorégraphiés par Edouard Lock) ont un sens qui leur est propre. **Dolorosa** demeure tout de même un film touchant qui laisse espé-

rer beaucoup de la prochaine œuvre de Michèle Cournoyer (celle-ci vient d'ailleurs de remporter le concours Cinéaste recherché(e) et pourra ainsi — enfin! — réaliser un film dans des conditions de production idéales). ●

Marcel Jean

LE COLPORTEUR

DE CLAUDE CLOUTIER

Le colporteur est l'adaptation par Claude Cloutier de sa bande dessinée, *La légende des Jean-Guy*, parue dans *Croc* de 1982 à 1987. Si le générique nous apprend qu'il ne s'en est qu'inspiré, il est difficile de ne pas voir un lien direct: mêmes personnages, même graphisme, même sens de la fable contemporaine dévoyée par l'absurde.

Le récit de ce film s'élabore sur la mise en place d'un seul gag: un colporteur de parapluies harcèle le héros jusqu'à ce que celui-ci, incapable de se défendre, soit contraint d'en acheter un. Or, les bandes dessinées de Cloutier sont plus complexes: ce sont des fables modernes, où l'aliénation contemporaine prend corps jusque dans ce fragile masque que constitue la redondance excessive



PHOTO: ONF

Sélectionné dans la compétition du Festival de Cannes

de figures de style. À cause de cette différence, l'art de Cloutier arrive mal à passer la rampe.

Le film est parsemé d'écrits qui paraphrasent ce que le son et l'image nous indiquent déjà. Par exemple: quand le télé-

phone sonne, Cloutier fait s'agiter l'appareil, ajoute une sonnerie, et inscrit un immense «dring» dans le cadre; un «non!» sort de la bouche du personnage visiblement et manifestement excédé; la fonction

du «juke box à réincarnation» est spécifiée par écrit, alors qu'elle est évidente dès les premiers plans; etc. Intéressante en soi, cette intégration d'éléments issus de la bande dessinée n'est pas constante, de sorte que le film, traversé par quelques longueurs, fait regretter que Cloutier n'ait pas assumé, jusque dans ses conséquences les plus extrêmes, ce choix esthétique.

Cloutier possède néanmoins un indéniable sens du mouvement, et la fluidité de celui-ci dans **Le colporteur** a de quoi surprendre, compte tenu qu'il s'agit là de son premier film. Il ne lui manque que de travailler avec plus de rigueur dans la voie d'une œuvre filmique cohérente. ●

Marco de Blois

NATHAËL ET LA CHASSE AUX PHOQUES

DE ANDRÉ CHAPDELAIN ET YVON LAROCHELLE

Le moins qu'on puisse dire, c'est qu'il a fallu un certain courage à André Chapdelaine et Yvon Larochelle pour oser prendre la défense des chasseurs de blanchons dans *Nathaël et la chasse aux phoques*. En effet, ce film d'une dizaine de minutes s'inscrit totalement à contre-courant du discours actuellement en vogue, discours propagé par Brigitte Bardot qui fait des animaux les victimes et des chasseurs les bourreaux.

Le simple fait qu'il brise la belle unanimité qui existait autour de l'image troublante du blanchon gisant le crâne fracassé sur la banquise, suffit à faire de ce film un objet digne d'attention. Toutefois, on peut regretter que l'argumentation de Chapdelaine et Larochelle, plutôt que de reposer sur une analyse de type marxiste qui ferait ressortir le caractère bourgeois et profondé-



PHOTO: ONF

ment aveugle (parce qu'incapable de saisir le sens du problème et son rapport aux fondements de la société) de l'engagement de Bardot et de ceux qui adhè-

rent à son discours, se base sur une idéalisation contestable de la tradition et du rapport au père. Lorsqu'on entend, à la fin de film, Nathaël devenu grand

nous expliquer que croire la rumeur venue de la ville qui condamnait la chasse aurait été «leur donner raison et donner tort à (son) père», et que par conséquent, c'est pour cela qu'il est devenu chasseur, on est en droit de trouver cela passablement réactionnaire. Il aurait d'évidence fallu une dialectique sans faille pour s'opposer au discours pro-vie des amis des blanchons. *Nathaël et la chasse aux phoques* souffre de la faiblesse de son argumentation, et puisqu'il s'agit d'une œuvre à caractère engagé, cela entache considérablement sa forme qui, bien que très classique, est soignée (particulièrement du côté de la bande sonore) et plutôt agréable. ●

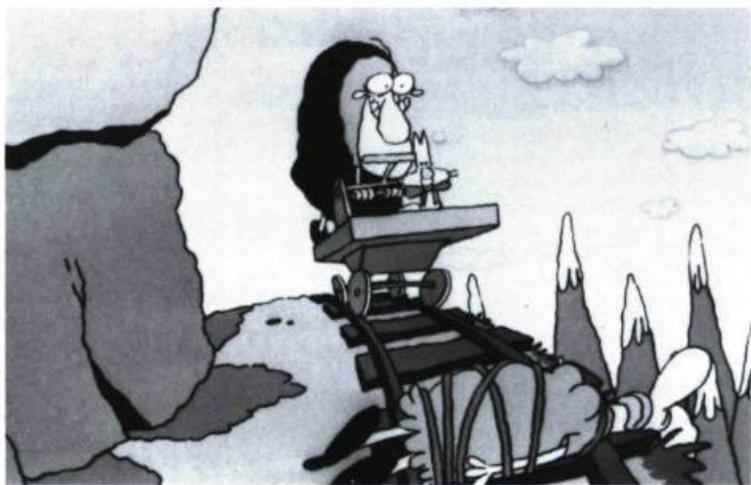
Marcel Jean

THE CAT CAME BACK

DE CORDELL BARKER

Que *The Cat Came Back* ait du succès auprès du public d'un film comme *A Fish Called Wanda* (qu'il accompagnait lors de sa sortie commerciale) n'a rien d'étonnant: *Roger Rabbit* a remis le cartoon à la mode et le film de Cordell Barker recèle suffisamment d'effets comiques pour satisfaire les amateurs des ex-Monty Python. Mais, que cette histoire d'homme incapable de se débarrasser d'un chaton ravageur rafle des prix partout où elle passe, voilà qui doit soulever quelques interrogations.

En effet, *The Cat Came Back* n'est que l'illustration plus ou moins littérale d'une chanson populaire, comme l'ONF en a fait treize à la douzaine au cours de son histoire. Sur le plan narratif, le film est structuré de la manière la plus convenue possible, soit comme



une suite de gags tournant tous autour d'une même action (l'homme qui veut se débarrasser du chat) et juxtaposés pour former un crescendo. Une telle subordination du récit à la seule force du gag a fait les beaux jours du cartoon, et on la retrouve tant chez Tex Avery qu'à l'intérieur de sous-produits télévisuels comme la série des *Road Runners*.

Convenu dans son organisation narrative, d'un graphisme

habile mais sans plus, *The Cat Came Back* n'arrive pas non plus à se distinguer par son propos. En effet, si les meilleurs cartoons produits à l'ONF ont souvent été des films exposant une réelle vision du monde (je pense aux films de Paul Driessen, ou encore à des œuvres comme *The Big Snit* de Richard Condie ou *Hot Stuff* de Zlatko Grgic), le film de Cordell Barker n'est pas à la hauteur de cette tradition et déçoit par la superficialité de

son humour qui ne renvoie à rien, pas même à l'énergie libératrice et au dérèglement des sens que son sujet aurait dû induire. Qu'un film aussi soumis au désir de faire rire (mais sans bousculer les attentes) arrive à subjuguer les professionnels à ce point est tout simplement inquiétant. ●

Marcel Jean