

Critiques de cinq courts métrages

Numéro 47, janvier–février 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24729ac>

[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

(1990). Compte rendu de [Critiques de cinq courts métrages]. *24 images*, (47), 66–68.

COURT MÉTRAGE

LE RENDEZ-VOUS
PERPÉTUEL

DE MARCEL JEAN



Michelle Allen

PHOTO: GUY LUSSIER

Le rendez-vous perpétuel est le film d'un exorcisme qui passe par un gouffre, celui des mots venus de loin, issus d'une conscience troublée, travaillée comme par une culpabilité diffuse. Des mots d'angoisse trop longtemps comprimés, qui se bousculent au bord des lèvres et qu'une bouche d'abord anonyme, plein-cadre, puis personnalisée, dévide à l'écran comme une longue confidence. Des mots psalmodiés jusqu'à l'ultime mouvement de caméra, délié, aérien, comme soudainement libéré du poids d'un terrible secret, comme happé vers le hors-cadre par une énigmatique transcendance à laquelle le requiem de Fauré confère sa sereine mélancolie.

Ces mots, ce sont ceux d'une femme au souffle oppressé qui, avant de connaître enfin la plénitude de l'enfantement, revit chaque nuit un même cauchemar: la mise à mort en chaîne, comme à l'usine, d'enfants fauchés au seuil de la vie. Récit à une voix autour de la culpabilisation de l'avortement, ou autour du traumatisme de la naissance, ou encore théâtre d'ombres où se joueraient des forces plus souterraines: ce *Rendez-vous perpétuel* auquel nous convie Marcel Jean garde — on l'aura compris — sa part d'opacité et de mystère et c'est peut-être là ce qui donne à ce premier essai cinématographique étonnamment maîtrisé un réel supplément d'âme.

Si le film s'appuie avant tout sur le texte — un texte fort, sans faille, d'une puissance d'évocation peu commune dans le jeune cinéma québécois — c'est sans doute par souci de distanciation, parce qu'on ne saurait filmer l'infilmable. Le mouvement global de la mise en scène accompagne sans ostentation la confession, détruit l'impression de réalité pour donner corps à un espace sans repère, sans point d'ancrage précis, au sein duquel les mots flottent comme dans un rêve éveillé. Témoin de cette confession, le spectateur devient le contrechamp implicite d'un film dont la matérialisation à l'écran constituerait le champ. Confident malgré lui, il sent le trouble l'envahir. De ce trouble, de cette position soudain inconfortable naît la production du sens.

Par une bande-son émaillée de bruits secs et froids, des éclairages crus qui violent l'intimité et un remarquable travail «d'accouchement» du texte par la comédienne Michèle Allen, la mise en scène épurée façonne en contre-point un hors-champ qui crée subtilement l'image mentale, à la fois expressionniste et hyperréaliste, d'un «lieu du crime» où la vie et la mort se livreraient un combat sans merci sous l'œil effarouché d'une conscience écartelée.

Le rendez-vous perpétuel porte indubitablement la marque d'un héritage catholique indissociable de l'histoire de la culture québécoise. L'enfant né, surnommé Marie va avoir trois ans (le chiffre trois de la Sainte Trinité). Le blanc de la pureté y côtoie le noir du deuil. Y rôde la morale culpabilisante d'une société face à laquelle nous serions tentés de croire que l'enfer est loin d'être toujours pavé de bonnes intentions. Cet enfer du cauchemar ou cet enfer des autres, Marcel Jean l'évoque par le biais d'un surprenant cadrage sur le chandail noir constellé d'étoiles de son personnage. Vision cosmique plutôt que véritable vision d'enfer d'un océan de vide parsemé de particules de vie venant, comme une rime visuelle, faire sereinement écho à l'aspiration du silence à l'éternel, qui déclenche le processus du rêve.

Ce cadrage, peut-être plus que tout autre, démontre chez le jeune cinéaste un sens intuitif de l'image, un authentique désir de rigueur formaliste qui sert le propos sans jamais le pervertir. L'apprentissage de la mise en scène s'opère dans un souci constant de ne jamais perdre de vue l'acte totalisant de la création cinématographique. Pour un critique de cinéma comme Marcel Jean, c'est peut-être là la moindre des choses. Encore fallait-il trouver les images et les mots pour le dire. ■

Québec, 1989. Ré. et scé: Marcel Jean. Ph: Michel La Veaux.
Mont: Yves Chaput. Mus: Gabriel Fauré. 10 min. Int.: Michelle Allen
Dist: Les Films du Crépuscule.

Gérard Grugeau

L'HOMME DE TERRE

DE BORIS LEHMAN

Dans *L'homme de terre* davantage sans doute que dans ses films précédents, Boris Lehman tente de combiner des genres cinématographiques différents — documentaire ou film sur l'art, fiction autobiographique, film fantastique et des thèmes et des «niveaux» de préoccupation différents.

Son regard n'est pas différent quand il le pose sur les mains du sculpteur Paulus Brun en train de manier, découper, assembler et façonner la terre, et sur celles de la ménagère qui prépare la carpe farcie du souper de Hoch Hashana dans *Muet comme une carpe*. C'est le même goût des matières, de l'artisanat, des gestes d'autant plus sûrs et efficaces qu'ils sont presque inconscients, hérités d'une tradition, transmis d'une génération à la suivante. À un premier niveau, celui du documentaire, il n'y a pas de différence entre les gestes de la ménagère et ceux du



«Lehman tente de combiner des genres cinématographiques différents»

sculpteur. Mais à d'autres niveaux, alors que la préparation de la nourriture évoque une relation non conflictuelle, presque fusionnelle avec une communauté familiale, nationale ou religieuse, la création, elle, qu'elle soit plastique — peinture, sculpture — ou, par extension, cinématographique, met en jeu avant tout les rapports, souvent difficiles de l'artiste avec lui-même, et avec le sacré.

Peintre, sculpteur, à plus forte raison cinéaste, l'artiste, chez Lehman, est figuratif. Recréant la figure humaine, d'après un modèle (lui-même ou son double), il enfonce un commandement de l'Ancien Testament, et utilisant la même argile dont Dieu a pétri Adam, il se pose en rival, il touche au sacré, il est sacrilège. Narcisse, Prométhée, apprenti-sorcier, ses créatures risquent d'être, comme le Golem, des monstres destructeurs.

Ces hautes préoccupations philosophiques et métaphysiques n'excluent cependant ni le comique ni la fantaisie. Dans *Muet comme une carpe*, Lehman regarde ses personnages avec tendresse mais il joue sans fausse pudeur du pathos et du comique de l'apparence physique. Dans *Portrait du peintre dans son atelier*, ayant choisi pour la bande sonore d'anciennes mélodies sépharades espagnoles, il fait soudain apparaître la harpiste qui les joue, en robe de concert, au beau milieu de l'atelier. Dans *L'homme de terre*, la commande anonyme d'une statue, qui parvient au sculpteur accompagnée d'un chèque «qu'il ne mérite pas», vient de «l'ami cinéaste» qui lui sert de modèle. Et quand la statue est inaugurée dans un grand déploiement folklorique (belge, pas juif) avec fanfare et discours, l'orateur qui remplace le ministre, empêché, se lance dans un éloge ému de «notre ami Boris Lehman»! Le narcissisme de Lehman est ingénu, sans fausse pudeur lui aussi, mais il s'en «punit» lui-même: après l'inauguration, la statue qui le représente, abandonnée en plein champ, est photographiée par un touriste en short, sert de support à vélo, de rendez-vous aux amoureux. Ou bien, l'un n'excluant pas l'autre, elle préside sur la scène de l'Opéra à un spectacle pornographique au milieu de statues de femmes nues aux attributs sexuels exagérés, violemment bariolées et contournées; un orage éclate, la foudre fait exploser la tête de la statue, et des trombes d'eau emportent son corps.

C'est assez dire que Boris Lehman est un cinéaste singulier, et qu'il ne fait rien, Dieu merci, pour s'en corriger. ■

Michel Euvrard

LE FILM DE JUSTINE

DE JEANNE CRÉPEAU

Même si les premiers plans du *Film de Justine* semblent receler une part de mystère, la suite démontre qu'il en est malheureusement dépourvu. Curieux tout de même que pour raconter une histoire on ne peut plus intimiste (après avoir douloureusement rompu avec son amante, une jeune femme essaie tant bien que mal de se «désintoxiquer» de l'amour), la réalisatrice Jeanne Crépeau adopte un ton qui frise de près la conférence. En effet, un peu comme un conférencier commente une à une les diapositives qu'il présente au public, Jeanne Crépeau utilise la voix off d'une telle façon qu'elle incite le spectateur à faire une lecture directe de ses images.

Dans le montage, Jeanne Crépeau privilégie une certaine discontinuité (on se souvient de *Lusure*, son premier court métrage, dans lequel un sévère champ-contrechamp avait pour effet de renvoyer les deux protagonistes à elles-mêmes). Ce que *Le film de Justine* a de meilleur, ce sont justement ces images qui s'enfilent sans raccord apparent (d'où l'allusion aux diapositives); portraits de groupe, fantômes, souvenirs d'un hypothétique voyage, ces images forment ensemble un tout hétéroclite, une belle et fragile mosaïque de moments renforcés dans leur singularité. En soi, elles possèdent une part de magie, de mystère, et ne sont pas une communication, mais un continuum d'émotions.



PHOTO: MANON BRIAND

Marie-Hélène Montpetit

Or Jeanne Crépeau, malgré elle, a tué dans l'œuf cette magie — probablement pour être bien comprise, ce qui est fort légitime — en appliquant sur ses images le texte lu à haute voix du journal intime de l'héroïne, lequel texte distille l'information de façon factuelle, sans surprise. Que l'on me comprenne: le problème n'est ni d'avoir utilisé la voix off, ni d'avoir accordé une grande importance à la parole. C'est plutôt que, frappé par ce malaise que Michel Beauchamp décrivait, dans notre dossier sur le jeune cinéma québécois (no 42), comme «la difficulté d'affronter la langue», *Le film de Justine* déçoit par son image vidée de son individualité, et cela par une voix off embarrassante qui n'évoque pas, mais explique. ■

Québec, 1989. Ré. et scé: Jeanne Crépeau. Ph: Sylvaine Dufaux.
Mont: Mine de Rien. Mus: Marc Pérusse. Int: Marie-Hélène Montpetit.
45 min. Dist: Cinéma Libre

Marco De Blois

LE DIABLE EST UNE PETITE FILLE

DE CLAUDE DEMERS



Luc Proulx

Après son étonnant *Le bonheur* (1986), on attendait avec beaucoup de hâte le second court métrage de Claude Demers: *Le diable est une petite fille*. Et si ce dernier film en a déçu plusieurs, c'est surtout en fonction des grandes espérances qu'ils avaient placées en Demers. Car, en soi, ce deuxième court métrage n'a rien de déshonorant, bien au contraire, puisqu'il témoigne, entre autres qualités, d'un véritable sens du plan, qualité rare chez les jeunes cinéastes.

D'emblée, dans une séquence onirique superbe qui rappelle vaguement le début des *Fraises sauvages* de Bergman, Demers fait étalage de son talent, de sa maîtrise de la caméra et du fort pouvoir de suggestion de ses images. Cette première partie, en relation directe avec la troisième, évoque l'angoisse de la mort à travers le rêve d'un homme (Luc Proulx) qui sera amené de l'autre côté du miroir par une petite fille devenue grande (le diable, probablement). L'inspiration des premiers plans du film, Demers la retrouvera pour la séquence finale, lorsque l'homme, adossé à un mur de pierre, se laissera tranquillement ensevelir sous la neige. Il éprouvera plus de difficulté lors de la deuxième partie, la seule à être portée par les acteurs, alors que sa fable sur la mort perdra de sa rigueur pour se dissoudre dans un certain ennui. C'est que l'extrême pauvreté du dialogue (une sorte de quotidienneté affectée) doublée d'un psychologisme de convention (l'homme aurait couché avec la mère de la petite fille) ne sont pas à la hauteur de ce qui a précédé et de ce qui va suivre. Le film, malgré sa beauté plastique et malgré, surtout, la belle et simple idée qui est à sa base (la venue de la mort sous forme de tentation), est sacrifié à l'autel de la banalité.

Tout cela pour dire qu'à ce stade-ci de sa carrière, il manque à Demers un collaborateur de premier plan, un dialoguiste qui saura incarner ses idées, ses fables, ses histoires, leur donner les mots, le phrasé qu'elles méritent pour atteindre la pureté d'émotion à laquelle il aspire. C'est ce manque que l'on ressent cruellement dans *Le diable est une petite fille*. ■

Québec 1989. Ré: Claude Demers. Scé: Claude Demers, Pierre Fortin.
Ph: François Warot. Mont: Claude Palardy. Mu: Arvo Pärt, Giuseppe Verdi,
Léo Ferré. Int: Geneviève Rioux, Luc Proulx. 27 min.
Dist: Les Films du Crépuscule.

Marcel Jean

LE VOYAGE D'INÉE

DE FRÉDÉRIQUE COLLIN



Frédérique Collin

Frédérique Collin fait son cinéma, un premier court métrage. L'une de nos meilleures actrices, reconnue pour son tempérament, se prend d'audace et se met elle-même en scène dans un film qui lui est exclusif, qui célèbre sans pudeur le parcours étrange d'une femme en proie à ses phantasmes et à ses défaites. Le résultat donne une sorte de «home movie» somptueux où sont assemblés dans un montage brutal les éclats d'une vie, réelle ou rêvée. Ça ne ressemble à rien de connu, ça tient à peine tant c'est disloqué, mais il y a une émotion qui est palpable et donne au film son unité. Sa somptuosité, le film la doit à la caméra de Michel La Veaux, dont les images viennent capter le visage habité d'une femme et donnent à ses rêves la démesure qui leur appartient, dans le hall d'une gare où elle déclame, dans un champ où galopent des chevaux. Frédérique Collin trouve quant à elle à traduire sa rage devant la vie en des scènes furtives et fulgurantes qui laissent pantois. Elle se bat avec tout. Avec l'argent (attablée, immobile et anxieuse, elle s'écrie soudain «j'hais l'argent»); avec un réfrigérateur qu'en une suite de plans elle déplace sans raison, simplement pour en triompher dirait-on; avec l'âge et l'amour devant lesquels elle s'avoue vaincue. Le film est en constant déséquilibre et tient par la seule ferveur d'une femme qui ne sait plus où donner du regard: vers le passé de la campagne ou le présent de la ville, vers la beauté ou la laideur. Et si *Le voyage d'Inée* irrite parfois, il est néanmoins traversé d'un indéniable sens du cinéma dont témoignent la plupart des plans. Le trouble que dégagent les scènes de la ferme où sont dépecées des poules, les plans de la solitude dans la maison de campagne, la vérité des adolescentes saisies dans le vif d'une conversation, le grandiose de la séquence d'ouverture sont autant de moments rares qui donnent au film sa valeur et sa raison d'être. ■

Québec 1989. Ré: Frédérique Collin. Scé: Frédérique Collin et
Michel La Veaux. Mont: René Roberge. Mus: Jean-Yves Robillard.
Int: Frédérique Collin, Pierre Collin. 28 min.
Dist: Les Films du Crépuscule.

Michel Beauchamp