

Critiques

Numéro 54, printemps 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22780ac>

[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

(1991). Compte rendu de [Critiques]. *24 images*, (54), 46–48.

CRITIQUES



Jules (François Chénier) et Marie-Andrée (Julie Deslauriers)

PHOTO: LYNE CHARLEBOIS

on a marché sur la lune

DE JOHANNE PRÉSENT

Avec *On a marché sur la lune* (Prix du meilleur court métrage), Johanne Prigent démontre joliment — et en toute simplicité — qu'il est possible de préserver un authentique désir de filmer à l'intérieur du cadre contraignant d'une série-concours comme celle des Fictions 16/26 destinée au petit écran. À la base du projet: un scénario de Josée Frechette (l'auteur de *Le père de Lisa*) résolument ancré sur le versant vivifiant de la vie, qui décline avec une fraîcheur acidulée le «rythm and blues» des premiers émois amoureux.

Fin des années 60: les couleurs crient, la mini-jupe fait de l'œil aux passants, les baignoires ont du style, Otis Redding est sur toutes les lèvres, la mission Apollo s'apprête à alunir... et Marie-Andrée, hilare, déclare tout de go: «Je suis une contraceptive». Autrement dit, elle vient de croquer sa première pilule. S'ensuivent une partie de campagne avec trois jolis cœurs, la rencontre du 3^e type ou du premier Jules (sans Jim), une nuit d'été hors ville et quelques baisers volés entre ciel et terre. Au clair de la lune, adieu l'enfance, bonjour la vie!

Il y a dans *On a marché sur la lune* — et c'est là sans doute le principal mérite du film — une délicate harmonie entre le propos et la mise en orbite cinématographi-

que. À l'instar du cosmonaute Armstrong et de la pétulante Marie-Andrée, qui expérimentent, chacun à sa façon, une incomparable légèreté de l'être, la mise en scène de Johanne Prigent navigue constamment en état d'apesanteur pour atteindre une sorte de grâce fragile. En vingt-six minutes, le filmage trouve sa propre respiration, induit un kaléidoscope de sensations, restitue l'énergie d'une époque et la fugacité de certains moments privilégiés de l'existence. Des dialogues justes et percutants colorés d'humour, de même que le jeu simple, dénué d'afféterie, des comédiens (Julie Deslauriers et François Chénier), contribuent à l'impression de naturel que dégage l'ensemble de l'entreprise. Grâce essentiellement à la vitalité communicative du personnage de Marie-Andrée et à la tonalité goguenarde du récit, *On a marché sur la lune* désamorce les effets pervers d'une nostalgie aux effluves trop souvent rances. Les regrets éternels d'un âge irrémédiablement révolu ne font visiblement pas partie des états d'âme de Josée Frechette et c'est tant mieux. On ressort du film le cœur léger, ce qui constitue déjà en soi un plaisir rare. ■

Gérard Grugeau

j'entends le noir

D'YVES LAFONTAINE

Objet singulier dans un paysage cinématographique relativement sage et dangereusement conforme aux normes établies par les décideurs institutionnels, ce court film de neuf minutes d'Yves Lafontaine témoigne d'une vision personnelle et d'un plaisir du cinéma qui se fait de plus en plus rare. Comme le suggère d'emblée son titre, *J'entends le noir* se joue de la lecture convenue du texte filmique: il y parvient, sur le mode de l'humour noir, en

prenant un malin plaisir à déstabiliser le spectateur tiraillé entre la fiction d'un récit terrifiant narré en voix off et partiellement suggéré, plutôt qu'illustré, à l'image en fonction d'un décalage temporel et d'une incertitude indiciaria habilement entretenue, et le défilement d'un texte autonome, humoristique, sous la forme de sous-titres qui, tout en faisant rapidement abstraction des autres niveaux de lecture combinés, en arrive à torpiller le texte principal, ou du

moins celui-là même que le spectateur avait d'entrée identifié comme tel. Cette déstabilisation intervient d'une façon d'autant plus efficace qu'elle est sournoise, puisque le mode d'énonciation se joue des vertus du bilinguisme: le texte de la fiction «principale» mise sur la rigueur et la subtilité de la langue française, alors que les sous-titres perturbateurs interviennent dans la langue de nos voisins. Sollicité à plusieurs niveaux et selon des modalités diverses, le specta-

teur a tôt fait de ne plus savoir où donner de la tête: favoriser le regard ou l'écoute? regarder l'image et sa fiction ou les sous-titres qui progressivement apparaissent comme entrant en conflit avec elles? prêter attention à la voix off afin de mesurer la distance d'avec l'objet de sa narration? ou prendre son pied précisément dans l'observation de ce processus de déstabilisation qui se réalise pleinement au terme même du déroulement filmique, alors que le fond noir sur lequel apparaissent les sous-titres (qui deviennent des intertitres informatifs sur la production même du film et son déroulement) devient plus envahissant, convoquant du même coup les ressources du hors-champ par le biais de la bande sonore qui donne à «entendre» ce noir. L'image se voit donc détrônée progressivement par les sous-titres détournés de leur fonction conventionnelle, comme la musique de Schubert l'est par le bruit envahissant des «grillons». À travers ce court exer-

PHOTO: YVES LAFONTAINE



cice qui témoigne du plaisir du cinéma à l'état pur, Yves Lafontaine propose rien de moins qu'une réflexion pertinente sur ses possibilités expressives. Le jury ne s'est pas trompé en lui attribuant le Prix Claude Jutra-O.F.J.Q., distinguant «le meilleur jeune espoir chez les réalisateurs de courts et moyens métrages». ■

Jean Paré
et Jeanne Painchaud

Gilles Marsolais

une balle dans la tête

D'ATTILA BERTALAN

Né en Colombie-Britannique, élevé une partie de son enfance en Hongrie, Attila Bertalan vit à Montréal depuis cinq ans. Parce que la ville le stimule, que la vie culturelle y est bouillonnante et que, avec Toronto, Montréal constitue la plaque tournante du cinéma indépendant au Canada. Doté d'un budget de 350 000 \$, *Une balle dans la tête*, son premier long métrage, a été produit en dehors du cadre institutionnel grâce à l'aide de l'ONE, de Mainfilm et du Conseil des Arts du Canada.

Fascinant et singulier objet que ce film hors du monde qui relate, sur fond de guerre perpétuelle (mentale?) et sur le mode du «conte de fées pour adultes», l'errance d'un soldat amnésique, atteint d'une balle dans la tête. Pays imaginaire ancré dans une Europe du début du siècle,



David Garfinkle
et Andrew Campbell

langue inventée dont le sens caché nous est révélé par la simple musicalité des mots et la gestuelle humaine, personnages souvent enfermés dans un mutisme opiniâtre: en véritable orfèvre d'un minimalisme févrique, Bertalan place son film sous le signe de l'étrangeté pour atteindre une forme de «réalisme magique» nourrie de motifs visuels et sonores aux résonances troublantes. Grand théâtre de l'illusion ouvert sur le rêve et l'inconscient (thème du double, nœud œdipien), *Une balle dans la tête* appelle une lecture avant tout sensorielle. Le film distille une kyrielle d'impressions diffuses, cultive volontiers le mystère et la

pluralité des interprétations en sollicitant le regard actif du spectateur. Intuitivement, le parcours du soldat Vida (joué par Attila Bertalan lui-même) semble renvoyer à la trajectoire d'un cinéaste en quête de ses propres racines et des fragments épars d'une mémoire douloureuse. Entièrement ciselée à partir d'éclairages naturels, la remarquable photographie de Michel Lamothe retrouve la texture dense et organique des cinématographies slaves. Au risque d'une certaine opacité du récit (sens de la métaphore, si métaphore il y a?) et d'une trop grande distance par rapport aux personnages, Attila Bertalan affiche une

croissance inconsciente dans le pouvoir signifiant de l'image. Il traque le surréel, là où la ligne de flottaison de l'imaginaire rencontre la poésie du réel. C'est dans l'image que se situent les véritables enjeux esthétiques de sa mise en scène stylisée, conquise en marge des mots. Comme si, paradoxalement, ce film constituait pour Bertalan le premier jalon d'une lente réappropriation de la parole. ■

Gérard Grugeau

la déroute

DE RODRIGUE JEAN

Ce film a été mis en scène par un danseur. Affirmation laconique qui suppose cependant une certaine façon d'approcher le corps au cinéma. Et *La déroute* est un film poignant par l'intensité abrupte de sa mise en scène, sensible à capter l'énergie primitive qui se dégage d'un corps en mouvement.

Les corps s'y déplacent dans l'espace — un espace en noir et blanc démuné de tout, même de ses couleurs; désertique, immense, cloîtré par ses lignes d'horizon. Il y a

bien, au début, une quarantaine de danseurs, immobiles, perdus et absorbés par le lieu en un plan très large (et très long), mais huit s'en détachent rapidement pour s'entrechoquer ou s'ignorer, en proie à des mouvements constamment nerveux, faisant ainsi se disloquer la disparité proposée au départ. Ces huit danseurs (quatre femmes, quatre hommes) évoluent alors dans une chorégraphie où l'éventualité d'une rencontre de ces corps crée des moments de sourde frayeur, présages possibles d'une scène pri-

mitive.

Il n'y a pas à proprement parler d'histoire racontée dans *La déroute*. Le mouvement saisi dans son naturel et chorégraphié pour sa force expressive constitue plutôt l'essentiel du film. Cela, Rodrigue Jean le rend bien. Par la vigueur du traitement, il fait du film bien autre chose qu'un spectacle filmé. La caméra n'observe pas les personnages, elle se plie à leurs dispositions, ce qui ajoute, selon les cadrages, les angles de prise de vue et la durée de certains plans, à la tension qui s'installe entre les personnages et à la déperdition imposée par l'immensité du site. Dans une scène particulièrement réussie, Rodrigue Jean utilise comme élément de composition verticale et diagonale trois longs arbres aux troncs rectilignes qui rayent le plan de leurs formes desséchées, moribondes, tandis qu'autour d'eux les danseurs se déplacent frénétiquement en zigzags. La force de cette scène réside en partie dans la présence ostentatoire de ces arbres isolés qui, comme les personnages, semblent avoir été posés dans ce lieu désertique par on ne sait quel miracle.

Rodrigue Jean s'attaque à un genre difficile, la danse au cinéma, et réussit un spectacle achevé. On ne saurait cependant conclure sans mentionner le travail de Tadi Tafel (également danseuse) à la chorégraphie, de même que celui de Serge Ladouceur à la direction photo: grise et rude comme une pluie dans un no man's land. ■



Marco de Blois