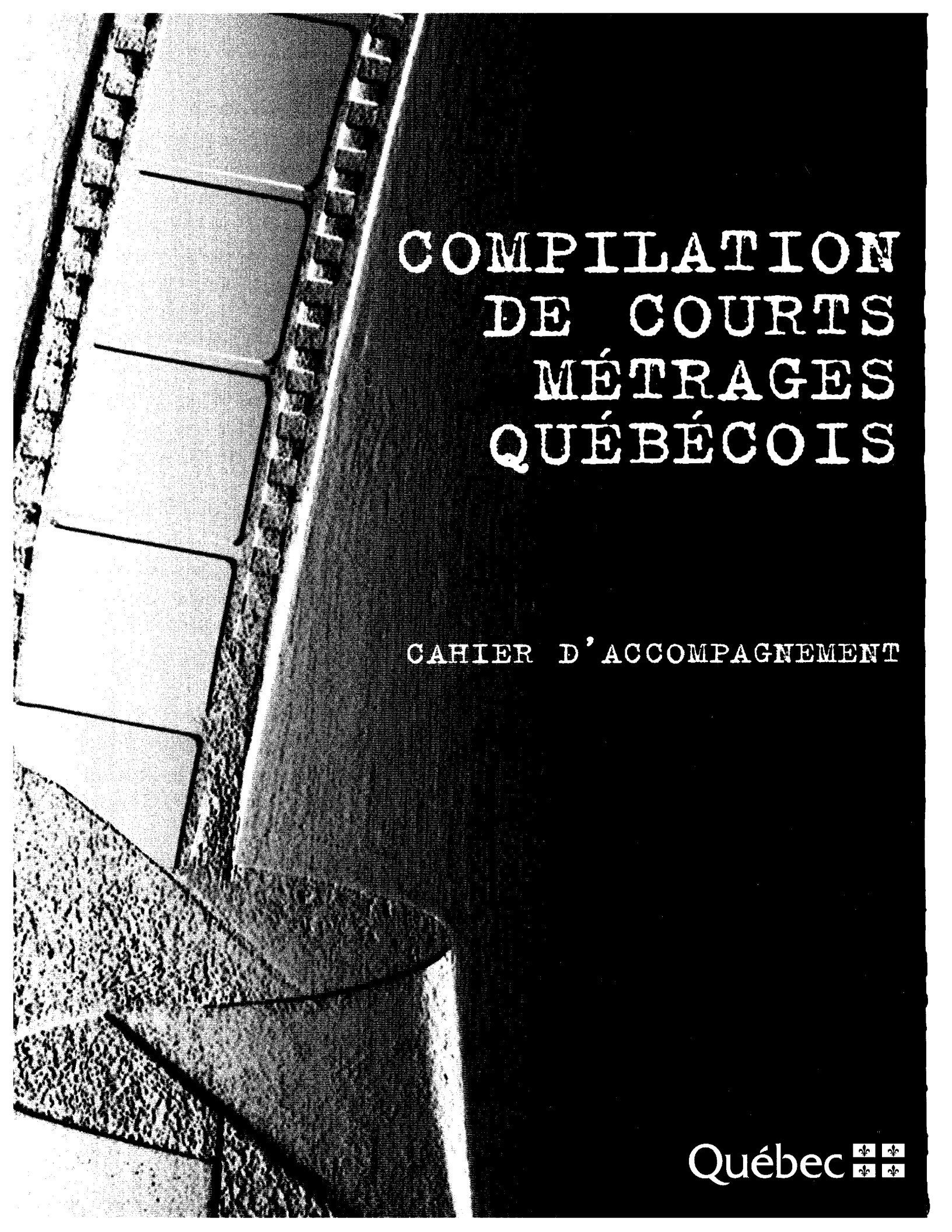




COMPILATION DE COURTS MÉTRAGES QUÉBÉCOIS

CAHIER D'ACCOMPAGNEMENT

Québec 

CAHIER D'ACCOMPAGNEMENT

***COMPILATION DE COURTS
MÉTRAGES QUÉBÉCOIS***

Juin 2004

Réimpression, juin 2004

© Gouvernement du Québec
Ministère de L'Éducation, 2004-04-00193

ISBN 2-550-41122-6

Dépôt légal – Bibliothèque nationale du Québec, 2004

COORDINATION

Georges Bouchard, responsable des programmes d'arts
Direction générale de la formation des jeunes
Ministère de l'Éducation

**RECHERCHE, CONCEPTION
ET RÉDACTION**

André Lavoie, pigiste et critique de cinéma
Le Devoir

COLLABORATION

Steve Francœur, coordonnateur
Programme L'Œil cinéma de l'Association des cinémas
parallèles du Québec

MISE EN PAGES

Solange Langlois
Infographie Solange Langlois enr.

**MEMBRES DU COMITÉ
DE CONCERTATION
SUR L'ÉDUCATION
CINÉMATOGRAPHIQUE**

Kathleen Aubry, directrice générale
Carrousel international du film de Rimouski

Michel Caisse, enseignant en arts et communications
École secondaire l'Odyssée

Nathalie Chamberland, agente d'intervention pédagogique
Télé-Québec

Yvon Dénommée, enseignant en cinéma
Collège Ville-Marie

Carol Faucher, conseiller à la programmation
Programme français
Office national du film du Canada

Marie-France Ferland, conseillère
Direction de la concertation interministérielle
Ministère de la Culture et des Communications

Steve Francœur, coordonnateur
Programme L'Œil cinéma de l'Association des cinémas
parallèles du Québec

André Lavoie, critique de cinéma
Le Devoir

Martine Mauroy, directrice générale
Association des cinémas parallèles du Québec

Valéria Moro, déléguée à la diffusion
Direction générale du cinéma et de la production télévisuelle
Société de développement des entreprises culturelles

Margaret Rioux-Dolan, directrice générale
Direction générale de la formation des jeunes
Ministère de l'Éducation

Claire-Acélie Sénat, agente au service à la clientèle
Cinémathèque québécoise

Le présent cahier d'accompagnement pour l'étude de la *compilation de courts métrages québécois* a été produit dans le contexte d'une expérience pilote d'éducation cinématographique, un projet lancé par l'Institut québécois du cinéma en 1995. Actuellement poursuivi dans le cadre d'une collaboration entre le ministère de la Culture et des Communications et le ministère de l'Éducation, ce projet, connu sous le nom de *L'Œil cinéma*, est coordonné par l'Association des cinémas parallèles du Québec.

Dans ce cahier, on présente, de la manière la plus structurée possible, des éléments théoriques et des exercices pratiques sur le cinéma. Dans ses cours, l'enseignant ou l'enseignante peut traiter à sa convenance la matière offerte ici, afin de maintenir un lien étroit entre sa démarche pédagogique et l'étude du cinéma.

Note : Avant de présenter les films aux élèves, on doit s'assurer que les droits de présentation publique ont été payés au distributeur.

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE : PRÉPARATION AU VISIONNEMENT DES FILMS ... 1

1	Le court de long en large	1
1.1	L'historique du court	1
1.2	La situation du court métrage au Québec	3
1.3	Le court métrage, une nouvelle cinématographique?	7
1.4	La présentation de la compilation	9

DEUXIÈME PARTIE : PRÉSENTATION DES FILMS 13

2	La structure de la présentation	13
---	---------------------------------------	----

Chacune des rubriques associées aux neuf courts métrages québécois comprend les sections suivantes:

La fiche signalétique du film
 Le résumé du film
 La courte biographie du cinéaste
 L'analyse critique
 Les exercices proposés

Cassette 1

2.1	<i>Fly Fly</i> de Mariloup Wolfe	13
2.2	<i>La petite histoire d'un homme sans histoire</i> de Jean-François Asselin	16
2.3	<i>Une p'tite nuit</i> de Jennifer Alleyn	20
2.4	<i>Le retraité</i> d'Yves Bélanger	22
2.5	<i>Soowitch</i> de Jean-François Rivard	26

Cassette 2

2.6	<i>JUICE</i> d'Isabelle Lavigne	29
2.7	<i>Parapluie Bomb City</i> de Dominic Gagnon	32
2.8	<i>Foie de canard et cœur de femme</i> de Stéphane Lapointe	34
2.9	<i>Projet 57</i> de Dominique Laurence	37

(Selon l'ordre de présentation retenu sur les deux cassettes VHS offertes par L'Œil cinéma)

BIBLIOGRAPHIE	41
---------------------	----

ANNEXE I : AVENTURE KINO : DES COURTS METRAGES EN ABONDANCE	43
ANNEXE II : TABLE RONDE : LA RELEVÉ DU CINÉMA QUÉBÉCOIS ...	47
ANNEXE III : MATÉRIEL PÉDAGOGIQUE À L'INTENTION DES ÉLÈVES	61

PREMIÈRE PARTIE

PRÉPARATION AU VISIONNEMENT DES FILMS

1 Le court de long en large

1.1 L'historique du court

Ce n'est pas mauvais de le rappeler : l'histoire du cinéma débute... par un court ! Les premiers films des frères Louis et Auguste Lumière, les inventeurs du cinématographe, duraient quelques minutes, voire quelques secondes et, pourtant, ils ont transformé à jamais, avec leurs images en mouvement, notre manière de percevoir le monde, de raconter des histoires. Rapidement, le cinéma est devenu à la fois un art majeur du XX^e siècle et une industrie florissante aux ramifications internationales. Tout cela, grâce à des courts métrages comme *L'arrivée du train en gare*, *La sortie des usines Lumière*, *Le déjeuner de bébé*¹, etc.

Pendant les premières décennies suivant l'invention du cinématographe en 1895, les spectateurs se précipitaient dans les salles obscures pour visionner des films qui n'étaient en fait que des courts métrages... d'une durée toujours plus longue au fur et à mesure que les techniques se perfectionnaient et que le public exigeait des œuvres de plus grande envergure. Les séances étaient composées d'une succession de très courts films, souvent des comédies, des bandes d'actualités et des films de voyages sur des contrées lointaines (par rapport aux pays européens ou aux États-Unis !). Tandis que les frères Lumière et Charles Pathé envoyaient des équipes de tournage aux quatre coins du monde pour filmer des peuplades exotiques ou de grands moments historiques, Georges Méliès amusait le public des foires avec son *Voyage dans la lune* (1901) ou *L'homme à la tête de caoutchouc* (1901).

Dès les années 1910, il n'est plus impossible pour les producteurs et les réalisateurs de songer à dépasser les traditionnelles « deux bobines » qui composent la majeure partie des films présentés dans les salles : cela relève tout de même de l'exploit, autant sur le plan technique que financier. Avec *Naissance d'une nation* (1915), le cinéaste David Wark Griffith réalise à la fois la première grande épopée américaine mais aussi le premier « très » long métrage (12 bobines, env. 2 h 40) de l'histoire du cinéma. Quelques années plus tard, en 1921, lassé de tourner de petites comédies et voulant donner plus d'ampleur à ses projets, Charles Chaplin, le célèbre créateur de Charlot, tourne *The Kid*, utilisant pour la première fois près de six bobines.

1. Il est d'ailleurs possible de les visionner en empruntant le document complémentaire, *Les géants du siècle : l'image et le rêve*.

L'arrivée progressive des longs métrages dans les salles a rapidement bousculé la composition des programmes, reléguant de plus en plus les courts métrages à la « première partie ». Souvent, comme pendant la Seconde Guerre mondiale, il s'agissait de bandes d'actualités, qui disparurent à leur tour avec la présence grandissante de la télévision dès la fin des années 1940 aux États-Unis et dans les années 1950 au Canada. Même les célèbres *cartoons* mettant en vedette Betty Boop, Bugs Bunny, Road Runner, etc. ont fait rire des millions de spectateurs en début de programme, entre les années 1930 et les années 1950, avant de prendre aussi la route... de la télévision.

Ces bouleversements n'ont pas entraîné la disparition du court métrage, car bien avant d'être un genre, il s'agit surtout d'un format, et celui-ci prend de multiples formes : œuvre expérimentale, film pédagogique, film d'entreprise, dessin animé, film d'art, vidéoclip, etc. Les mutations de l'industrie cinématographique et l'omniprésence de la télévision ont modifié la production des courts métrages, dont la diffusion en salles ne représente plus, depuis 50 ans, le moyen privilégié pour joindre un large public. Il arrive parfois que certains distributeurs aient la bonne idée de placer un court métrage avant la présentation d'un long², mais cette pratique n'est plus très répandue, du moins au Québec.

Pourtant, on continue largement à produire et à diffuser les courts métrages. Il suffit de consulter les catalogues des festivals de cinéma à travers le monde pour constater l'abondance et la diversité des œuvres produites par des cinéastes de tous les âges et de tous les horizons. La production est si importante que des événements cinématographiques sont uniquement voués à la présentation de courts métrages³. Cette explosion est particulièrement visible en France, où l'État, par l'entremise des organismes d'aide au cinéma, encourage la production de courts métrages. Voilà une situation en apparence idéale, mais le réalisateur français Claude Duty, un vétéran (plus d'une vingtaine de courts en 30 ans de carrière et un premier long métrage en 2002, *Filles perdues, cheveux gras*), l'examine d'un œil critique : « C'est devenu gros : 600 films par an. Cela fait 600 personnes qui veulent faire du cinéma. Il y a autour de cela un vrai réseau, des lieux pour les projeter, des festivals, un monde qui a des interférences avec le milieu du long. Il y a 20 ans, on tournait beaucoup moins de films. Maintenant, chacun veut faire son court, c'est à la mode. [...] Aujourd'hui, on met les courts en

-
2. Un des films de la sélection, *Foie de canard et cœur de femme* de Stéphane Lapointe, a bénéficié d'une sortie en salles commerciales au Québec, précédant la comédie romantique *Le battement d'ailes du papillon* de Laurent Fidoire (France, 2000).
 3. En France, le Festival de Clermont-Ferrand et celui de Brest sont, depuis de nombreuses années, les grands rendez-vous annuels des « courts métragistes ». Au Québec, à peu près tous les festivals diffusent des courts métrages.

évidence, il y a la Ciné-Fondation et il est de bon ton de dire que les seuls bons films présentés au Festival [de Cannes] étaient des courts métrages. Certains journalistes vont au Festival de Clermont-Ferrand parce qu'ils ont peur de rater le futur François Ozon, le futur Éric Zonca. C'est comme au tiercé, on veut miser sur le bon cheval. On attend le long, ce qui est dangereux⁴. » Le scénariste français Jean-Marc Rudnicki y voit même un phénomène de société : « Dans les années 1960, la mode c'était de former un groupe rock. À notre époque, où l'image est omniprésente et impose sa suprématie, la tendance, c'est de faire un court métrage⁵. »

Claude Duty souligne l'importance du court métrage pour les réalisateurs qui rêvent de signer des longs métrages, le court devenant ainsi une carte de visite, une œuvre prouvant aux producteurs qu'ils possèdent un univers bien à eux, qu'ils sont capables de raconter une histoire, de diriger des comédiens, etc. Cette perception du court métrage, largement répandue en France, existe aussi au Québec alors que les jeunes réalisateurs font souvent des courts pour apprendre leur métier, établir une complicité avec des producteurs, des techniciens et des acteurs, mais surtout se faire connaître... et reconnaître (voir l'annexe II pour plus de détails sur la réalité des jeunes réalisateurs québécois d'aujourd'hui).

1.2 La situation du court métrage au Québec

À en juger par le dynamisme actuel qui anime le court métrage québécois, difficile de croire qu'il n'y a pas si longtemps, on parlait ouvertement de marasme, de morosité. Beaucoup étaient inquiets devant le peu de moyens offerts aux réalisateurs et encore plus préoccupés par les timides fenêtres de diffusion offertes pour les centaines de courts métrages tournés chaque année.

La situation présente n'a rien d'idyllique, mais elle contraste avec une époque pas si lointaine où les œuvres de ces jeunes cinéastes étaient pratiquement inaccessibles, seulement visibles dans les festivals (les Rendez-vous du cinéma québécois [RVCQ], le Festival international du court métrage, le Festival des films du monde, etc.) et à la télévision, trop souvent dans des cases obscures de la grille-horaire ou dispersés dans les trous à combler de la programmation.

Même si les courts métrages ne sont pas diffusés en masse dans les complexes cinématographiques ou présentés par les réseaux de télévision aux grandes heures d'écoute, celles occupées par les téléromans et les miniséries, ces œuvres sont visibles plus que

-
4. Michel COULOMBE, « Entretien avec Claude Duty: "Maintenant chacun veut faire son court, c'est à la mode..." », *Ciné-Bulles*, vol. 21, n° 1, hiver 2003, p. 17-18.
 5. Jean-Marc RUDNICKI, *Écrire un court métrage*, Paris, Éditions Dixit, 1999, p. 7 (Collection Formation).

jamais dans le paysage culturel et cinématographique. Ce phénomène s'explique en partie par le développement de nouvelles technologies et l'accessibilité d'appareils numériques pour la captation et le montage des images. Chaque avancée technologique au cinéma (le 16 mm, la vidéo et maintenant le numérique) favorise la démocratisation du médium et entraîne une explosion de la production.

Cette abondance n'est pas nouvelle en ce qui concerne le court au Québec puisque, depuis toujours, il est le format privilégié par les cinéastes en devenir et ceux déjà établis. Sur les milliers de films produits par l'Office national du film du Canada (ONF), institution fédérale fondée en 1939, la grande majorité sont des courts (films produits dans le cadre de séries, œuvres d'animation, films éducatifs, etc.) et sont diffusés autant au cinéma qu'à la télévision et dans les réseaux institutionnels (écoles, bibliothèques, etc.). De nombreux cinéastes aujourd'hui très connus ont fait leurs premières armes à l'ONF et réalisé plusieurs courts métrages avant de passer au long. C'est le cas entre autres de Claude Jutra, qui en tourne plusieurs dans les années 1950, dont un film d'animation en coréalisation avec le célèbre cinéaste d'animation Norman McLaren, *A Chary Tale* (1957), ou de Gilles Carle, qui pousse l'audace jusqu'à « détourner » un projet de court métrage sur le déneigement à Montréal pour en faire un long sur les amours compliquées d'un déneigeur, *La vie heureuse de Léopold Z* (1965).

Pendant longtemps, il faut bien le dire, l'ONF fut le « paradis du court » et un lieu unique d'expérimentation. La situation actuelle est bien différente, et seuls les studios français et anglais d'animation produisent exclusivement des courts métrages, surtout à cause du caractère artisanal et personnel de la démarche des réalisateurs, à mille lieues de l'animation industrielle. En dehors de l'ONF, l'industrie cinématographique québécoise éprouve quelques difficultés à articuler une véritable vision du court métrage, ayant du mal à le considérer autrement que comme un banc d'essai, une carte de visite : « Ici, il y a un problème avec le court métrage; c'est un format oublié. En fait, c'est un format de formation et il n'est pas vraiment reconnu ou considéré. Pourtant, c'est un type de film unique et possédant son identité propre. C'est un format libre, un peu casse-gueule. Et la durée est un facteur important : il y a des choses qui ne se disent pas en 90 minutes. Mais dans le marché, on ne voit pas à quoi sert le court métrage et on ne lui donne pas sa place⁶. »

La situation que décrit Bernard Boulad, l'ancien directeur du Festival international du court métrage, un événement qui n'existe plus mais dont le mandat a été intégré au Festival international du nouveau

6. Lyne BARNABÉ et François GUÉRIN, « Tribulations d'un format en quête d'identité », *Ciné-Bulles*, vol. 12, n° 4, automne 1993, p. 42.

cinéma et des nouveaux médias de Montréal, est légèrement différente aujourd'hui mais il est vrai que l'on a du mal à voir le court métrage comme une œuvre en soi ou autrement que comme un format de formation. Pourtant, ce n'est pas faute d'en produire. Les collèges et les universités représentent des espaces de création pour les courts métrages, où les étudiants apprennent les rouages du métier. Même si l'industrie ne sait pas toujours « à quoi sert le court », ce n'est pas faute d'essayer de le soutenir. Des organismes subventionneurs viennent en aide à ceux qui veulent s'exprimer à travers ce format. La Société de développement des entreprises culturelles (SODEC) soutient la production de courts métrages dans le cadre de son programme Jeunes créateurs; le Conseil des arts et des lettres du Québec ainsi que le Conseil des arts du Canada s'impliquent également à cet égard.

Par le passé, différentes formules de soutien au court métrage ont permis à plusieurs réalisateurs de se faire connaître. Au début des années 1980, Radio-Québec (maintenant Télé-Québec) et l'Institut québécois du cinéma (l'« ancêtre » de la SODEC) ont élaboré un concours de courts métrages où l'on a pu voir le deuxième film de Jean-Claude Lauzon, *Piwi* (1981), et la naissance du célèbre *Elvis Gratton* (1981), premier d'une série de trois courts métrages (*Les vacances d'Elvis Gratton* [1983] et *Pas encore Elvis Gratton!* [1985]) réunis en un seul film devenu depuis le plus grand succès du cinéma québécois dans les clubs vidéos. Dix ans plus tard, un autre concours lancé en vue de soutenir le court métrage et tout particulièrement les jeunes scénaristes, intitulé Fictions 16/26 (œuvres en 16 mm d'une durée de 26 minutes... et 16 films tournés au total, parmi lesquels *On a marché sur la lune* de Johanne Prigent et *Diogène* de Michel Brault), a aussi servi de tremplin à quelques réalisateurs, dont Jean-Philippe Duval (*Matroni et moi*, 1999).

Voilà deux exemples de moyens utilisés pour stimuler la production de courts métrages, et les cinéastes québécois n'ont pas attendu la tenue de ces concours pour en tourner. Souvent produits de manière indépendante, avec des moyens modestes et l'aide d'amis, beaucoup de films sont ainsi réalisés chaque année au Québec, parfois plus d'une centaine. Il suffit d'ailleurs de feuilleter le catalogue des différents festivals de films au Québec pour constater l'abondance de courts métrages réalisés autant sur support vidéo que numérique ou 16 mm et parfois même 35 mm, ce qui est nettement plus rare.

Cette abondance n'est pas seulement visible dans les festivals, événements qui reviennent chaque année et s'étalent sur quelques jours, mais aussi dans des manifestations entièrement vouées au court métrage. Les soirées Prends ça court!⁷ du Monument-National

7. Pour connaître la programmation de Prends ça court!, contactez Danny Lennon par courriel à l'adresse suivante : dboylennon@hotmail.com.

à Montréal et le phénomène Kino (voir l'annexe I) attirent tous les mois des centaines de cinéphiles et de cinéastes en herbe désireux de découvrir le travail de jeunes réalisateurs d'ici et d'ailleurs.

Les amateurs de courts, surtout s'ils sont également téléviseurs et internautes, n'ont même plus besoin de se déplacer pour découvrir toutes les semaines, les œuvres, tous genres confondus, des « courts métrages ». Des émissions comme *Entrée côté court*, présentée à la télévision de Radio-Canada et reprise à Télé-Québec, ainsi que *Silence, on court!*, proposée par la chaîne spécialisée ARTV, se consacrent exclusivement à la diffusion du court métrage. De plus, le site Internet de *Silence, on court!* (www.silenceoncourt.tv) s'avère une véritable mine d'or pour ceux qui veulent tout savoir sur le milieu bouillonnant du court métrage et, détail non négligeable, il est possible d'accéder à une impressionnante bande de films que l'on peut visionner en ligne, et ce, sans frais. Encore là, le développement spectaculaire des nouvelles technologies soutient parfaitement la diffusion des courts métrages à plus grande échelle.

Cette explosion de la production, facilitée à la fois par des moyens peu coûteux et accessibles et la possibilité plus grande que les courts métrages soient diffusés, a tout de même son revers : la qualité n'est pas toujours au rendez-vous. C'est du moins ce que soulignent plusieurs observateurs du milieu cinématographique québécois, qui reconnaissent le dynamisme des cinéastes mais ne sont pas toujours éblouis par leurs exploits. Après avoir visionné l'ensemble de la production de courts et moyens métrages de 1999 pour l'édition 2000 des RVCQ, le comité de sélection a rendu un jugement, publié dans le programme de l'événement, qui en a surpris plus d'un : « Que faut-il penser de ces films, dont la sagesse formelle et le manque d'envergure au niveau des sujets traités laissent songeur. Les premiers films ne sont-ils pas le lieu de tous les excès? Dans un langage coincé entre l'académisme et l'air du temps, les réalisateurs semblent avoir peu à dire et le disent de façon impersonnelle. Outre le manque d'ouverture sur le monde et la banalité, voire l'obéissance formelle, il faut déplorer le fait que trop de cinéastes subissent l'influence de la télévision. Leur façon de raconter évite les ellipses et reste linéaire, leur dramatisation repose uniquement sur les dialogues. Plus à la merci d'un dispositif que d'un véritable sujet, l'ensemble des films visionnés reste rassurant et ne réserve aucune surprise⁸. »

Le constat, on le voit, se révèle amer et cinglant, peut-être parce qu'il résulte en partie d'une consommation abusive de courts métrages! Mais ce jugement n'en est pas moins partagé par d'autres, qui voient dans le manque d'imagination de plusieurs cinéastes l'obsession de

8. Marcel BEAULIEU, Henri-Paul CHEVRIER et Micheline LANCTÔT, « Fiction courts et moyens métrages », *Programme des 18^e rendez-vous du cinéma québécois*, 2000, p. 77.

la « carte de visite », d'offrir une œuvre techniquement correcte où l'on démontre sa capacité de raconter une histoire à défaut d'avoir quelque chose d'important à dire : « En fait de laboratoire, le court métrage se confond trop souvent avec l'idée d'un passage obligatoire vers le long métrage. [...] Le court métrage, alors qu'il devrait signifier espace de liberté, subit la loi de l'autocensure⁹. » Plutôt que la menace de l'autocensure, d'autres y voient des problèmes de culture générale : « On se regarde forcément le nombril, si l'on ne connaît pas le monde autour de soi. Et ça, ça n'a rien à voir avec les problèmes reliés à la production, aux diffuseurs ou à l'exploitation¹⁰. »

Même si le portrait d'ensemble peut paraître sombre à certains, il ne saurait camoufler le fait que, chaque année, sur l'ensemble de l'énorme production de courts, quelques cinéastes réussissent à s'imposer, à en tourner plusieurs avec succès, à défier la loi de « l'autocensure » et à s'ouvrir au reste du monde. Plusieurs des films de la sélection proposée par L'Œil cinéma en témoignent de manière éloquente.

1.3 Le court métrage, une nouvelle cinématographique?

Le court métrage peut-il se comparer à la nouvelle littéraire, tout comme on pourrait dire d'un long métrage qu'il est l'équivalent du roman? Il est vrai que le cinéma dans son ensemble ne serait pas aussi foisonnant sans l'apport de la littérature; tant de films sont inspirés de romans, de biographies, voire de bandes dessinées et d'essais, et même de nouvelles! On y puise une matière riche et abondante qui alimente l'imaginaire des spectateurs. En revanche, les films servent souvent à relancer les ventes de certains livres lorsque le contenu de ces derniers est adapté pour le cinéma. Prenons l'exemple de *Séraphin, un homme et son péché* de Charles Binamé : le roman de Claude-Henri Grignon d'après lequel il a été réalisé, d'abord paru en 1933, a été porté sur la liste des best-sellers peu après la sortie du film en novembre 2002!

Il faut encore rappeler que le court métrage est une œuvre « brève », de moins de 29 minutes. Quant à la nouvelle, elle aussi s'impose d'abord par sa brièveté, c'est sa toute première caractéristique mais, attention, « [une] nouvelle, ce n'est pas une histoire brève, c'est une histoire brièvement racontée¹¹ ». Le temps dévolu pour raconter cette histoire, installer un climat ainsi que susciter diverses émotions, réactions et réflexions chez le spectateur-lecteur n'est donc pas le

9. Philippe GAJAN, « Penser un futur meilleur : l'état du court métrage au Québec », *24 images*, n° 102, été 2000, p. 46.

10. Georges PRIVET, propos de Bernard Boulad, « Prise de vue : Des courts qui en disent long... », *Voir*, 7 avril 1994.

11. Gilles PELLERIN, *Nous aurions un petit genre à vous proposer : publier des nouvelles*, Québec, Éditions de L'instant même, 1997, p. 16.

même que lorsqu'il s'agit d'un roman ou d'un long métrage; on ne dit pas les choses de la même façon en quelques pages qu'en plusieurs centaines de pages, en quelques minutes qu'en deux heures. Pour le scénariste Jean-Marc Rudnicki, « même s'il ne s'agit pas d'une intrigue de 30 secondes, la réflexion sur le récit prime tout autant que sur un film de 90 minutes ». Mais dans un court comme dans un long, ce que l'on dit peut être drôle, tragique, léger, important et mérite d'être lu ou vu, même si certains diront : « pas toujours ».

Si l'on compare souvent le court métrage à la nouvelle, c'est sans doute parce que l'on utilise un seul type de court métrage pour effectuer la comparaison : une œuvre de fiction structurée avec un début, un milieu et une fin, souvent étonnante, production appelée également « film à chute »¹². Et pour parvenir à cette chute, ce « punch final » ou cette conclusion, le ou les (quelques) personnages doivent occuper des fonctions très précises, être encadrés dans un récit simple ou complexe que la finale vient éclairer. Du point de vue de la démarche, la nouvelle, du moins telle que la définissent certains auteurs, n'est pas différente du court métrage : « La nouvelle est un récit imaginé et vraisemblable réduit à un seul événement dont la fin est imprévisible et surprenante. [...] L'action est simple et courte et tous les détails donnés par l'auteur ne visent qu'à produire un effet final. [...] La nouvelle littéraire ne cherche à donner au lecteur qu'une impression de vraisemblance et de réalité. [...] Dans la nouvelle, les personnages sont peu nombreux et peu décrits, mais les détails offerts (caractéristiques physiques, qualités, défauts) sont utiles pour mieux comprendre la fin¹³. »

Cette définition peut s'appliquer à une infinité de courts métrages... mais encore plus nombreux sont ceux auxquels la description ne convient pas. Films expérimentaux, essais, documentaires, vidéoclips, voilà autant de courts métrages pour lesquels les réalisateurs utilisent parfois les structures classiques de développement d'un récit (la pose de l'intrigue, le développement de l'intrigue, la résolution) mais préfèrent aussi en transgresser les règles, les remettre en question. Le sujet du film impose aussi sa propre structure, et le cinéaste cherche parfois davantage à présenter une situation, à exposer des faits, qu'à « conclure », ce qui donne souvent la (fausse) impression au spectateur que le problème décrit est bel et bien réglé. Bon nombre de films expérimentaux n'ont d'autres visées que de déstabiliser les perceptions du spectateur, de l'entraîner dans un univers d'émotions totalement différentes, de l'obliger à revoir sa vision du monde. Les moyens utilisés peuvent s'avérer ennuyeux ou agressants mais rarement banals.

12. Jean-Marc RUDNICKI, *Écrire un court métrage*, Paris, Éditions Dixit, 1999, p. 48 (Collection Formation).

13. Michel DAVID, *Le français : un défi : 4^e secondaire*, Montréal, Guérin éditeur, 2000, p. 97-98.

L'approche « nouvelliste » de jeunes cinéastes québécois, c'est en partie ce que déploreraient certains observateurs du milieu cinématographique, alors que le court métrage peut, et doit, se présenter comme un espace de liberté et d'audace que trop peu de créateurs semblent vouloir s'approprier. Mais encore là, il en va de la nouvelle comme du court métrage, car ce sont les auteurs cachés derrière qui font toute la différence : « Cette conception classique, bouclée, refermée sur elle-même, disons à la Maupassant, risque de tourner à la formule et de priver l'œuvre, nouvelle ou court métrage de fiction, des prolongements, échos, harmoniques qu'elle devrait trouver dans l'esprit et le cœur du lecteur ou du spectateur; Tchekhov et les nouvellistes anglo-saxons lui ont préféré une conception moins construite, moins dramatique, mais plus ouverte et plus fluide : le surgissement et la succession des sensations, gestes, paroles, pensées et souvenirs des personnages y importent plus que la suite chronologique des événements : elle propose moins une histoire avec un commencement et une fin qu'une sorte de prélèvement effectué sur le cours de la vie intérieure¹⁴. »

La plupart des « courts métragistes » oscillent souvent entre les deux conceptions, cherchant à signer une œuvre singulière tout en voulant plaire, attirer l'attention, bref, tentant de démontrer à la fois leur créativité et leur professionnalisme. Cette tâche plutôt complexe n'est pas entreprise par tous, certains préférant approfondir une démarche personnelle qu'ils jugent cohérente selon leur conception du cinéma, de leur cinéma. D'autres ne s'en cachent pas : le court métrage n'est pas un laboratoire, c'est une carte de visite, un passeport pour le long, ce qui entraîne bien sûr un certain conformisme dans la démarche. Est-ce le cas des neuf courts métrages proposés par L'Œil cinéma? Il faut maintenant y voir de plus près.

1.4 La présentation de la compilation

Cassette 1	1	<i>Fly Fly</i> de Mariloup Wolfe
	2	<i>La petite histoire d'un homme sans histoire</i> de Jean-François Asselin
	3	<i>Une p'tite nuit</i> de Jennifer Alleyn
	4	<i>Le retraité</i> d'Yves Bélanger
	5	<i>Soowitch</i> de Jean-François Rivard
Cassette 2	6	<i>JUICE</i> d'Isabelle Lavigne
	7	<i>Parapluie Bomb City</i> de Dominic Gagnon
	8	<i>Foie de canard et cœur de femme</i> de Stéphane Lapointe
	9	<i>Projet 57</i> de Dominique Laurence

14. Michel EUVRARD, « Éloge du court », *La revue de la cinémathèque*, n° 11, mai-juin 1991, p. 10, 12-13.

(Selon l'ordre de présentation retenu sur les deux cassettes VHS offertes par L'Œil cinéma)

Les courts métrages proposés dans le cadre du programme L'Œil cinéma couvrent un large éventail de styles, d'esthétiques, de thèmes et de genres. De nombreux aspects les distinguent les uns des autres, mais ils affichent tout de même quelques points communs.

Tous les films proposés sont signés par de jeunes cinéastes québécois (4 femmes, 5 hommes) de 35 ans et moins, et aucun n'a encore réalisé un long métrage. La grande majorité d'entre eux ont appris les rudiments du cinéma au cégep et à l'université (contrairement aux cinéastes québécois des générations précédentes, fervents cinéphiles ou assistants de réalisateurs chevronnés, à l'ONF tout particulièrement), et certains ont participé à la célèbre émission de Radio-Canada *La course destination monde*, expérience privilégiée qui les a amenés à tourner des dizaines de courts métrages à l'étranger dans des conditions parfois éprouvantes.

« Laboratoire », « espace de liberté », « occasion d'apprentissage » : les « courts métragistes » de cette sélection ont pour la plupart opté pour l'aventure plutôt que le conformisme. Certains de leurs films possèdent toutefois une facture plus classique, plus conventionnelle, tandis que d'autres s'engagent résolument du côté expérimental. La majorité des films ont été tournés avec des budgets très minimes, en équipe réduite (on comptait parfois deux ou même une seule personne, le réalisateur!) dans un contexte scolaire ou dans le cadre des soirées Kino. En visionnant tous les films, on remarquera pourtant certaines différences notables entre les moyens de Stéphane Lapointe (*Foie de canard et cœur de femme*) ou de Jean-François Asselin (*La petite histoire d'un homme sans histoire*) et ceux de Dominic Gagnon (*Parapluie Bomb City*) ou de Jennifer Alleyn (*Une p'tite nuit*). Ces écarts n'échapperont pas à l'œil aiguisé des élèves si vous leur proposez de visionner et d'analyser plusieurs films et les comparaisons peuvent s'avérer aussi cruelles qu'injustes.

Avant de procéder au choix du ou des films que vous désirez faire découvrir aux élèves de votre classe, il serait important de tous les visionner et non pas de seulement vous en tenir à la description de l'intrigue, au genre adopté ou à votre connaissance du cinéaste. Par ailleurs, si l'on reprend une autre comparaison avec une œuvre de type littéraire, cette collection de courts métrages ne ressemble pas à un recueil de nouvelles. Dans ce type d'ouvrage, les nouvelles sont agencées selon les motivations de l'écrivain à respecter une certaine cohérence ou, si elles sont écrites par des auteurs différents, regroupées par thèmes. La sélection proposée par L'Œil cinéma cherche à couvrir la plus grande diversité de thèmes et d'approches, mais chaque court métrage ne possède pas de liens directs ou indirects avec le précédent ou le suivant. C'est pourquoi vous devriez

éviter d'en proposer plusieurs à la fois et concentrer votre étude sur un ou deux films.

Il n'est pas interdit non plus de jumeler un court métrage avec un des nombreux films déjà proposés par L'Œil cinéma pour développer davantage certaines notions présentées dans les cahiers pédagogiques. Par exemple, les notions de montage peuvent très bien s'appliquer à un film comme *La petite histoire d'un homme sans histoire*; l'approche documentaire à JUICE; la narration à *Soowitch*; la musique à *Une p'tite nuit*, etc. Sur le plan thématique, pourquoi ne pas rapprocher la vision du monde du travail que propose Isabelle Lavigne dans JUICE à celle que montre Philippe Falardeau dans *La moitié gauche du frigo*? Voilà autant de parallèles, de comparaisons, qui peuvent éveiller les élèves à la richesse ainsi qu'à la diversité des approches cinématographiques et qui prouvent également qu'un même sujet peut être traité de différentes manières. La narration, la mise en scène ou l'esthétisme permettent d'en révéler des facettes nouvelles.

Autre détail en apparence anodin, mais qui a toute son importance dans la planification de votre cours : la durée des courts métrages. Dans la sélection proposée, certains courts ne font pas plus de 5 minutes tandis que la durée totale de JUICE est de... 36 minutes, dépassant ainsi la norme des 29 minutes et moins pour un court. Ceux qui voudraient jumeler plusieurs œuvres devront tenir compte de cette donnée importante, puisque trois courts peuvent totaliser... un long!

DEUXIÈME PARTIE PRÉSENTATION DES FILMS

2 La structure de la présentation

Dans cette partie, chaque court métrage est commenté selon l'ordre de présentation retenu sur les deux cassettes offertes par L'Œil cinéma et est associé aux sections suivantes :

- La fiche signalétique du film;
- Le résumé du film;
- La courte biographie du cinéaste;
- L'analyse critique;
- Les exercices proposés.

Les présentations sont bien sûr de longueur variable, épousant la durée mais aussi la richesse visuelle et thématique des films. Elles vous permettront de mieux comprendre les intentions des réalisateurs et d'offrir aux élèves différentes clés d'interprétation des œuvres. Et vous les convaincrez sûrement qu'il est possible d'en dire long sur les courts!

2.1 FLY FLY de Mariloup Wolfe

La fiche signalétique du film

Offert en VHS/coul./3 min/2001/comédie dramatique

Réalisation :	Mariloup Wolfe
Scénario :	Justin Laramée et Mariloup Wolfe
Image :	Daniel Roby
Son :	Martin Poirier
Musique :	Justin Laramée
Montage :	Yann Thibodeau
Production :	Mariloup Wolfe – Productions du Grand Méchant Loup
Distribution :	Zone Films
Interprétation :	Justin Laramée

Le résumé du film

Fly Fly est un petit poème cinématographique illustrant l'univers d'un homme (Justin Laramée) dans la vingtaine, qui nourrit l'espoir de rencontrer l'amour par le « billet » des mouches.

À propos de la réalisatrice

Diplômée en production cinématographique à l'Université Concordia, Mariloup Wolfe a réalisé cinq courts métrages, dont un qui lui a valu le Prix Vision Globale pour la meilleure direction artistique. Avec *Fly Fly*, elle a remporté le prix du meilleur film toutes catégories au concours 120 secondes de Cinélande. Ne pouvant se contenter d'un seul côté de la caméra, elle est également comédienne (*2 frères I-II*, *Tag*, *Km/h*, *Caserne 24*, *Ramdam* et *Jean Duceppe*). Elle prépare son premier long métrage.

L'analyse critique

En l'espace de quelques minutes, avec un seul personnage, sans dialogues, deux décors et de rapides mouvements de caméra, la réalisatrice a réussi à installer habilement un climat et à dénouer une intrigue de manière amusante et ironique.

Plusieurs gros plans d'objets (loupe, bobines de fil, aiguilles, pince, ventilateur) évoquent à la fois le lieu (l'intérieur d'un bureau) et le temps (une chaude nuit d'été) de l'action. On découvre un jeune homme très concentré à exécuter une opération délicate, la caméra étant souvent placée près de son visage ou de ses mains. L'opération implique des mouches, comme celle qui vient de se poser sur sa table, capturée avec dextérité par le jeune homme. Un travelling avant sur l'acteur et la table renforce l'impression d'étrangeté puisqu'on découvre de nombreux globes de verre où sont emprisonnées des mouches! Le jeune homme en saisit une avec sa pince et enfila un petit billet où est inscrit son nom et son numéro de téléphone. Un plan général nous le présente soulevant le globe pour laisser la mouche s'enfuir. Grâce à un fondu enchaîné¹⁵, on se transporte à l'extérieur de la pièce pour suivre le parcours de cette mouche qui malheureusement va terminer sa course sur le grillage d'une lampe électrique et s'échouer au sol. La caméra effectue alors un panoramique vertical pour suivre sa chute, mais surtout laisser voir au spectateur des dizaines de mouches mortes...

Comme le personnage est muet et que la bande sonore n'est composée que de bruits et de musique (la chanson-thème du film ne reprend que les mots « fly fly » à l'infini), tout repose sur l'image. Le jeune homme envoie un message, mais rien n'indique clairement qu'il recherche l'âme sœur : c'est l'équivalent d'envoyer une bouteille à la mer ou d'attacher un message à un pigeon voyageur. Ce qui étonne beaucoup, dans ce récit, c'est la manière utilisée par le personnage pour entrer en contact avec le monde extérieur. Sa méthode est à la fois inhabituelle et un brin archaïque. Tout repose sur l'étrangeté de la situation, et la finale démontre la futilité de l'entreprise. Mais faut-il y voir, de la part de la réalisatrice, un commentaire sur la difficulté de communiquer, d'entrer en relation avec les autres?

15. Image disparaissant progressivement dans une autre image, laquelle apparaîtra progressivement à l'écran avec une autre image.

Les exercices proposés

La réalisatrice définit son film comme un « poème cinématographique ». Pourtant, *Fly Fly* possède certaines caractéristiques de la nouvelle : il est bref, centré sur une intrigue, vraisemblable sous certains aspects et comporte une fin imprévisible, c'est le moins que l'on puisse dire!

Par contre, il est possible de voir un poème dans cette évocation très subtile de la recherche de l'amour et des moyens, particulièrement imagés, pour y parvenir. Contrairement à une nouvelle, un poème, souvent avec une grande économie de mots, se présente comme un agencement complexe de rythmes, d'images, de thèmes; le sens n'est pas livré d'emblée, mais le lecteur, ou ici le spectateur, est obligé de le chercher, d'aller bien au-delà de la signification première des mots, des images. On sait très bien que le moyen utilisé par le jeune homme est farfelu et impossible à appliquer : il s'agit d'abord et avant tout d'une métaphore.

Si *Fly Fly* possède à la fois les caractéristiques d'un poème et d'une nouvelle, il est possible de s'inspirer de ce court métrage pour rédiger un texte poétique ou encore un bref récit sur les tribulations d'un homme à la recherche du grand amour et prêt à tous les moyens pour y parvenir, même à utiliser des mouches!

2.2 LA PETITE HISTOIRE D'UN HOMME SANS HISTOIRE

de Jean-François Asselin

La fiche signalétique du film

Offert en VHS/coul./24 min/1999/comédie dramatique

Réalisation: Jean-François Asselin
 Scénario : Jean-François Asselin avec la collaboration de Solange Collin et Nicolas Bolduc
 Image : Nicolas Bolduc
 Son : Simon Poudrette
 Musique : NKN
 Montage : Mireille Lacasse et Groupe Image Buzz
 Production : Myriam Bouchard et Josée L'Écuyer – Locomotion Films
 Distribution : Aska Films Distribution
 Interprétation : Marcel Leboeuf, Marc Labrèche, Michel Cardin, Didier Lucien et Dorothée Berryman

Le résumé du film

Edgar (Marcel Leboeuf), un homme dans la cinquantaine, végétarien et père de famille, mène une existence paisible, quasiment... banale. Son bonheur est simple jusqu'au jour où il se fait frapper de plein fouet par le camion d'un boucher. Cet accident lui est fatal. Défile alors devant lui le film de sa vie... Mais à sa grande surprise, le film est truffé d'erreurs monumentales. Offusqué, Edgar ne sait plus vers qui se tourner afin de corriger cette parodie de sa vie. Finira-t-il par voir « la lumière au bout du tunnel »?

À propos du réalisateur

Pendant ses études en cinéma à l'Université Concordia, Jean-François Asselin réalise un premier court métrage, *Exercices exponentiels sur l'amour éternel*. Il enchaîne rapidement avec un autre court métrage, *Crise d'identité à la deuxième personne du singulier*, qui lui permet de récolter de nombreux prix au Festival des films du monde ainsi qu'au Festival de Sainte-Thérèse en 1997. Depuis l'obtention de son diplôme, Jean-François Asselin travaille à la fois comme réalisateur de vidéoclips (Les Frères à ch'val, Ex-Libris, Noir Silence), de publicités (Jean Coutu, *Journal de Montréal*) et de courts métrages tels que *La petite histoire...* tout en préparant son premier long métrage.

L'analyse critique

S'agit-il vraiment d'un film sur la vie après la mort? Ou ne serait-ce pas plutôt un court métrage sur l'enfer d'une production de film? Le réalisateur ne camoufle nullement ses véritables intentions : « *La*

petite histoire d'un homme sans histoire vient d'une toute petite idée qui consiste à utiliser la forme du "film de notre vie" et à ramener son concept spirituel à la réalité terrestre et absurde d'une production cinématographique. Ce fut aussi l'occasion de m'amuser avec le "politically correctness", la peur de mourir et d'avoir raté sa vie. Une petite idée qui s'est transformée en grosse production complexe et ardue¹⁶. »

La petite idée a pourtant fait son chemin jusqu'à nous et permet d'éclairer tous ceux pour qui l'élaboration d'une production cinématographique relève de la pensée magique ou du plus grand des mystères. Le récit fourmille de citations cinématographiques, d'allusions à peine voilées évoquant certaines réalités typiquement québécoises de l'industrie du film et de clins d'œil rappelant les contraintes qu'ont à gérer tous les réalisateurs lors de l'écriture du scénario, du tournage et de la mise en marché de leur film. Un véritable cours de cinéma est donc présenté, et ce, en moins de 30 minutes.

D'un naturel inquiet, voire totalement angoissé, Edgar Picotte apprend de son médecin qu'il a un « petit kyste », rien de grave, mais ce vendeur d'assurances veut avoir « l'assurance » qu'il ne va pas mourir... ce qu'on lui prescrit. Pourtant, dès sa sortie de la clinique, il est fauché par un camion, accident construit par une série de plans fixes ou au ralenti, ajoutant à l'absurdité de la situation. Edgar ne se retrouve pas tout à fait au purgatoire tel qu'on l'imagine mais dans un immense club vidéo, baignant dans une dense fumée blanche d'où il émerge : on apprendra plus tard que cette fumée n'a rien de divin, mais qu'elle est tout simplement produite par la machine d'un des employés, Stéphane, déguisé en diable... parce que c'est l'Halloween!

Edgar doit chercher sur les tablettes « le film de sa vie », et le commis, découvrant qu'il est originaire du Québec, lui indique, d'un air consterné, que la section des films québécois est au sous-sol, dans un endroit isolé, peu fréquenté on s'en doute. Comble de malheur, la vidéocassette n'est pas encore sur les tablettes puisque l'œuvre est inachevée. Il devra se rendre dans une salle de projection toute particulière pour voir son existence se dérouler sur pellicule, et l'opération sera coordonnée par un excentrique projectionniste, interprété par le non moins excentrique Marc Labrèche.

Cette projection des fragments cinématographiques de l'existence d'Edgar s'avère passablement mouvementée, car elle est ponctuée de conversations à bâtons rompus entre ce dernier et le projectionniste. Curieusement, le narrateur du film d'Edgar s'interrompt toujours lorsqu'ils bavardent dans la salle... Comme au cinéma, le tout débute par la traditionnelle bande-annonce. Celle-ci présente des extraits d'un film mettant en vedette le dentiste d'Edgar, où s'entremêlent bagarres (pour enlever une carie!) et romance (avec

16. Propos du réalisateur, tirés du dossier de presse.

une patiente sur la chaise du dentiste!). Il va sans dire que « la critique est unanime : c'est pas pire pour un film québécois »!

Autant la vie d'Edgar fut ennuyeuse, autant son film, truffé d'erreurs, d'invéraisemblances, de ramassis de tous les styles cinématographiques et des modes passagères qui fascinent les cinéastes d'ici et d'ailleurs, ne l'est jamais. Le titre est inexact (on l'a surnommé Gérard), tout comme la représentation des origines de sa mère, cette dernière n'étant aucunement de race noire (« As-tu quelque chose contre les Noirs?, lui demande le projectionniste. Faut les faire travailler, ces acteurs-là. »). En outre, la femme de ménage qu'a connue Edgar dans son enfance, une Haïtienne, est interprétée par une actrice de race blanche parlant avec l'accent créole!

Les citations cinématographiques et même télévisuelles (Serge Laprade anime un *quiz!*) se succèdent à un rythme trépidant, où le burlesque côtoie l'exotisme (la rencontre d'Edgar avec une serveuse musulmane est sous-titrée...), et sont présentées en prime quelques scènes d'action inspirées, entre autres, du cinéma de Quentin Tarantino (*Pulp Fiction*). Devant tant d'incohérences et d'invéraisemblances, Edgar s'offusque souvent, mais le projectionniste le ramène toujours à l'ordre : « Compte-toi ben chanceux. Y en a qui en ont jamais eu, de film. Pourquoi tu penses que je travaille ici? Le scénario a été refusé par le comité. Tout le projet est en réécriture. J'ai eu une vie ben mouvementée. »

Mouvementée sans doute, mais jamais autant que celle décrite dans le film sur Edgar Picotte, où les mères accouchent d'enfants qui deviennent immédiatement des adolescents, où les scènes sont parsemées de fusillades et où un seul et même acteur interprète les rôles du coiffeur, du cuisinier, du gynécologue et d'un prêtre catholique... s'exprimant en arabe! Même le projectionniste s'octroie le rôle du tueur à la fin du film alors qu'il n'a jamais connu Edgar et que la vie sans histoire du vendeur d'assurances ne se termine pas de manière aussi dramatique. Pourquoi? Encore là, le projectionniste a réponse à tout : « Aux projections-tests qu'ils ont faites devant le public, y trouvaient qu'une fin comme ça, ça serait meilleur. »

Les exercices proposés

Pour Jean-François Asselin, *La petite histoire d'un homme sans histoire*, c'est d'abord une histoire de cinéma, un prétexte pour plaisanter à propos de certains tics cinématographiques et exploiter toutes les possibilités visuelles (le noir et blanc, la couleur, les décors caractéristiques de différentes époques, etc.) permettant de recréer un univers amusant et totalement disparate.

Toutes les références contenues dans le film et liées au milieu cinématographique divertissent beaucoup les cinéphiles. Est-il possible d'en faire une recension exhaustive? Les démêlés du projectionniste avec le « comité » concernant le film de sa vie amusent les apprentis scénaristes et les cinéastes en début de carrière, mais tous les spectateurs peuvent parfaitement identifier

plusieurs éléments se rapportant au tournage, à l'esthétisme et surtout aux compromis inhérents au cinéma. De la présence de la serveuse arabe (« C'est une "coprod" avec les Musulmans. Il fallait qu'il y ait un acteur musulman pour qu'ils investissent dans le film. ») à l'omniprésence de la langue anglaise comme langue « universelle » pour le tournage des films (devant un voleur surgissant dans sa maison et ne s'exprimant qu'en anglais, Edgar répond : « Pardon, c'est parce que je ne parle pas anglais... ») en passant par les inquiétudes d'Edgar à savoir si ses aventures auront « une suite », tout le film représente un véritable festival de références que les élèves pourront sûrement décoder.

2.3 UNE P'TITE NUIT

de Jennifer Alleyn

La fiche signalétique du film

Offert en VHS/coul./4 min 36 s/2001/documentaire

Réalisation et image :	Jennifer Alleyn
Musique :	Les Colocs
Montage :	Stéphane Lafleur
Production et distribution :	Les Films de Jennie

Le résumé du film

Une semaine après la mort tragique du chanteur André Fortin, les fleurs s'accumulent toujours devant la porte de sa dernière demeure. La caméra capte les adieux qui se succèdent. Personne n'était prêt à laisser partir le leader du groupe Les Colocs.

À propos de la réalisatrice

Diplômée de l'Université Concordia en production cinématographique, Jennifer Alleyn se classe parmi les huit candidats de l'édition 1991-1992 de *La course destination monde*, diffusée à Radio-Canada. Dès son retour, elle se consacre à la réalisation, tant pour le cinéma (*Cosmos*) que pour la télévision (*Le regard de Delphine*, coréalisé par Nago Humbert). Elle travaille en ce moment à l'écriture d'un premier long métrage de fiction.

L'analyse critique

Pour tous les admirateurs du groupe québécois Les Colocs, le 10 mai 2000 est une date sombre et tragique. Le chanteur du groupe, André Fortin dit Dédé, s'est enlevé la vie dans son appartement de la rue Rachel à Montréal. Il avait 38 ans. La triste nouvelle secoue le Québec, et tout particulièrement le milieu culturel et musical. Les témoignages de sympathie, les hommages et surtout les nombreuses interrogations sur la raison et la signification de ce geste alimentent les conversations et se répercutent dans les médias.

Visiblement une grande admiratrice du groupe et encore sous le choc d'un tel événement, la cinéaste Jennifer Alleyn a décidé de partager la peine des gens à l'aide de sa caméra. Elle s'est retrouvée devant la porte menant à l'appartement d'André Fortin, sur la rue Rachel, au cœur du Plateau-Mont-Royal, et pendant plusieurs jours, du 10 au 16 mai 2000, elle a filmé toutes les personnes venues rendre hommage au chanteur.

Des passants qui s'arrêtent quelques instants, allument des chandelles, déposent des fleurs et des mots de sympathie, font de la musique ou chantent ses chansons se succèdent jour et nuit. La

réalisatrice capte toutes ces manifestations de tristesse, puis les présente avec en fond sonore une chanson du groupe, *Juste une p'tite nuit* (On va s'aimer/Jusqu'au matin/T'es obligée/De partir j'sais ben/Mais t'es pas obligée/De partir tout de suite.), et entrecoupe le tout de gros plans sur des témoignages écrits : « La vie, c'est court, mais c'est long des p'tits bouts. », « Je ne sais qu'écrire. Je suis en colère, tourmenté, triste. », « J'espère au moins que tu es bien là où tu es... ».

Visuellement, *Une p'tite nuit* a des allures de reportage — on capte sur le vif un événement de l'actualité —, mais aucun commentaire ne soutient les images, ce qui signifie que le spectateur doit déjà posséder une certaine connaissance des événements et de la vie du chanteur Dédé Fortin pour comprendre la signification de cette manifestation de tristesse. De plus, la cinéaste n'insère qu'à la toute fin, après le générique, des images de Dédé Fortin en concert.

Les exercices proposés

Les Colocs formaient sans aucun doute l'un des groupes musicaux les plus populaires au Québec pendant les années 1990. À la fois irrévérencieux, rigolos et prêts à dénoncer toutes les injustices, ils puisaient l'inspiration de leur musique autant du côté du rock que de celui du country ou du folklore. Plusieurs connaissent leurs grands succès (*Julie*, *La Rue principale*, *Passe-moé la puck*, *Mauvais caractère*, *Maudit qu'le monde est beau*), et ils ont touché un large public, tout particulièrement les jeunes.

Le court métrage est d'abord et avant tout le témoignage de tristesse d'une admiratrice également cinéaste, tout comme Dédé Fortin d'ailleurs, qui réalisait tous les vidéoclips du groupe. *Une p'tite nuit* ne donne aucune véritable information d'ordre biographique et tente encore moins d'expliquer les raisons du geste de Dédé Fortin. Le film peut très bien s'insérer dans le cadre d'une discussion sur le suicide ou encore sur la musique. En fait, le programme L'Œil cinéma s'intéresse à la musique de cinéma, à partir du film *Le grand jeu* de Peter Cattaneo, ainsi qu'au vidéoclip, en prenant *Julie* de Dédé Fortin comme exemple. Il est d'ailleurs possible de se procurer la cassette du vidéoclip en faisant une demande à cet effet au coordonnateur du programme.

On ne peut que le répéter : ceux qui ne connaissent rien sur Les Colocs seront plutôt désorientés devant *Une p'tite nuit*. Et le but du court métrage n'est certes pas de nous éclairer sur eux. Réalisé dans le cadre de Kino (voir l'annexe I), donc avec des moyens plus que limités, il saisit un moment de notre histoire culturelle et musicale au Québec, et souligne, de manière allusive, le triste phénomène du suicide.

2.4 LE RETRAITÉ

d'Yves Bélanger

La fiche signalétique du film

Offert en VHS/noir et blanc/10 min 30 s/1994/drame

Réalisation et scénario :	Yves Bélanger (d'après la nouvelle <i>Le retraité</i> de Boris Vian)
Image :	Carlos Ferrand
Son :	Simon Goulet
Musique :	Luc Fortin
Montage :	Richard Comeau
Production :	Robert Lacerte – Les Films Lacerte
Distribution :	Cinéma Libre
Interprétation :	Guy Provencher, Robert Bourdon-Cloutier, Antonine Yaccarini, Philippe Breault et Jean-François Beaudoin

Le résumé du film

Fausto (Philippe Breault), Arthur (Robert Bourdon-Cloutier), Rémi (Jean-François Beaudoin) et Julie (Antonine Yaccarini), que ses amis appellent Jules, sont quatre enfants turbulents et espiègles qui ne vivent que pour une chose : le passage quotidien du retraité devant la cour de récréation de l'école. Chaque jour, ils forment une sorte de cortège derrière le pauvre vieillard (Guy Provencher). Leurs taquineries deviennent de plus en plus audacieuses. Un jour, le retraité décide de se venger.

À propos du réalisateur

Depuis le début des années 1990, Yves Bélanger s'est surtout distingué comme directeur de la photographie, tant au cinéma (*La bouteille* d'Alain Desrochers, *La conciergerie* de Michel Poulette, *Les sauf-conduits* de Manon Briand) qu'à la télévision (*Music Hall* d'Alain Desrochers, *The List* de Sylvain Guy). De plus, il lui arrive à l'occasion d'interpréter de petits rôles dans certains films (*Post Mortem* de Louis Bélanger) ou émissions de télévision (*Le monde de Charlotte*, *Réseaux*).

L'analyse critique

Le retraité est une libre adaptation d'une nouvelle de l'écrivain français Boris Vian (1920-1959), surtout connu pour ses romans (*Les fourmis*, *L'arrache-cœur*, *L'écume des jours*) mais aussi pour ses chansons (*Fais-moi mal*, *Johnny*, *La java des bombes atomiques*, *Le déserteur*, *Je suis snob*). Grand amateur de jazz et de romans policiers, Vian a toujours été considéré comme un touche-à-tout

littéraire (il travaillait à l'écriture d'un opéra avant sa mort) et, surtout, comme un personnage à la fois idéaliste, irrévérencieux, cynique et contestataire. C'est d'ailleurs en partie ce qui explique son succès auprès des jeunes lecteurs, surtout dans les années 1970, où son œuvre a connu un regain de popularité.

L'esprit rebelle de Boris Vian demeure bien présent dans le court métrage d'Yves Bélanger, où s'entremêlent la passion amoureuse et la méchanceté, tout comme l'énergie et l'insouciance de la jeunesse. Les enfants n'ont ici rien d'angélique, préférant faire des mauvais coups plutôt que de jouer aux élèves modèles, cherchant toujours l'occasion rêvée pour embêter ou insulter quelqu'un. Ils ont d'ailleurs adopté le fameux retraité comme premier souffre-douleur.

Les deux premières séquences du film donnent le ton sur les « activités » du petit groupe, qui s'amuse à jeter des ballons remplis d'eau sur des passants et à en lancer sur un autobus. Cette « attaque » est ponctuée par une belle échappée romantique où Arthur s'élève, comme par magie, à la hauteur de la fenêtre de l'autobus pour espionner un couple d'amoureux. La jeune femme n'est pas du tout surprise de voir Arthur les suivre ainsi, lui chuchotant même quelque chose à l'oreille... Ce joli clin d'œil, qui n'est d'ailleurs pas dans la nouvelle de Vian, est l'une des libertés prises par le réalisateur dans son adaptation cinématographique.

Observer les allées et venues du vieux retraité fait sans aucun doute partie des plus grands plaisirs du groupe, intrigué par ce que peut bien cacher cette bosse, Arthur croyant même qu'elle serait pleine d'eau... comme celle d'un dromadaire! Chaque jour, la bande s'installe devant l'école et multiplie les actions désagréables pour l'humilier, en imitant sa démarche, en lui lançant des pierres, etc. Dans la nouvelle de Vian, toutes ces moqueries semblent bien plus qu'un jeu : « Suivre le retraité, c'était vivre, d'autant plus que l'homme, un peu sourdine, ne s'alarmait pas des imprécations choisies et des quolibets que lui répartissaient généreusement Robert, Lagrige et Peinture, dont le vrai nom était Turpin¹⁷. »

On remarquera dans l'énumération de l'auteur qu'il est question de trois garçons et que, dans le film, la bande compte quatre enfants, le cinéaste ayant eu la bonne idée d'y inclure une fille du nom de... Jules! Chacun des personnages possède une caractéristique montrant son côté antisocial, rebelle, comme Rémi, toujours avec son baladeur rivé à ses oreilles, ou Jules, mâchant de la gomme « balloune ». En classe, ils préfèrent bavarder entre eux plutôt que de respecter les consignes de silence. Quant au retraité, même s'il ne prononce aucun mot durant tout le film, sa présence physique, le bruit de sa canne qui frotte le trottoir, les gros plans sur son visage impassible, le son du rugissement d'un lion lorsqu'il est atteint par la

17. Boris VIAN, *L'herbe rouge, suivi de Les lorettes fourrées*, Paris, Éditions Pauvert, 1962, p. 214.

fléchette sur sa bosse, celui du revolver, autant de signes le décrivent comme un être solitaire et inquiétant.

L'utilisation du noir et blanc ainsi que le mélange d'architecture industrielle (les deux séquences au début du film et la scène finale dans le parc, avec l'incinérateur à l'arrière-plan) et de celle typique des vieux quartiers de Montréal, avec l'école de quartier où se déroulent les rencontres entre la bande et le retraité, donnent au film un aspect plus près de la fable que du récit réaliste. Même si l'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire, qu'il s'agisse d'un roman ou d'une nouvelle, comporte son lot de modifications (certains auteurs parlent même de trahisons!), le cinéaste a respecté l'esprit et la lettre de la finale de la nouvelle : à la fois étonnante (un vieillard fait preuve d'une extrême violence) et dérangement (la mort d'un enfant s'avère souvent un thème tabou au cinéma).

Les exercices proposés

Cette adaptation québécoise d'une nouvelle d'un écrivain français apparaît comme le prétexte idéal pour explorer les nombreuses surprises du passage de l'écrit à l'écran. Le texte de Boris Vian tient en quelques pages, et le film d'Yves Bélanger est d'une durée de 10 minutes : l'exercice de la comparaison entre les deux œuvres est plus simple à faire que lorsqu'il s'agit d'un roman. Les personnes intéressées à en connaître davantage sur les principes régissant l'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire pourront consulter le cahier consacré à la magnifique production de Jean-Paul Rappeneau, *Cyrano de Bergerac*.

S'avèrent un choix intéressant parmi les pistes à explorer par les élèves les différences frappantes entre le texte et le film : Montréal plutôt que Paris comme lieu de l'action, une fille au sein du groupe, des scènes inventées de toutes pièces, un changement dans la chronologie des événements (l'incident de la fléchette, l'attaque du retraité et sa riposte avec un revolver sont regroupés dans une seule et même scène dans le film.), etc.

Les ressemblances sont tout de même assez nombreuses, du moins si l'on en juge par les deux extraits suivants, le premier décrivant l'allure physique du retraité et l'autre portant sur les détails macabres de la scène finale :

« Le retraité avait une canne sculptée, un feutre verdi, et un vieux manteau noir; il marchait tout courbé et portait été comme hiver, un affreux cache-tronche pisseux¹⁸. »

« Le vieux se retourna si brusquement que Lagrige lâcha prise et roula par terre. Tandis qu'il se relevait, le vieux sortit sa main de sa poche. Il tenait un

18. Boris VIAN, *L'herbe rouge, suivi de Les lorettes fourrées*, Paris, Éditions Pauvert, 1962, p. 214.

revolver à cinq coups de modèle ancien, lentement, avec soin, il tira les cinq balles sur Lagrige à bout portant. À la troisième, Lagrige remuait encore, puis il retomba et resta tout à fait calme, curieusement contorsionné.

« Et puis le vieux retraité souffla dans le canon de son revolver et le remit dans sa poche. Robert et Peinture, étonnés, regardaient Lagrige et une drôle de mare toute noire qui se formait sous lui, à la hauteur des reins. Le retraité continuait son chemin; au croisement, il tourna à gauche dans l'avenue du Maréchal Dumou¹⁹. »

Si le cinéaste a modifié quelque peu la séquence des événements, on ne peut pas lui reprocher d'avoir trahi les intentions de Boris Vian, l'auteur de *J'irai cracher sur vos tombes* préférant nettement la cruauté à la mièvrerie...

19. Boris VIAN, *L'herbe rouge, suivi de Les lorettes fourrées*, Paris, Éditions Pauvert, 1962, p. 217.

2.5 SOOWITCH

de Jean-François Rivard

La fiche signalétique du film

Offert en VHS/coul./24 min 35 s/2000/comédie dramatique

Réalisation et scénario :	Jean-François Rivard
Image :	Benoît Morin, Jean-François Rivard et Jean-François Clément
Son :	Jean-François Clément
Musique :	Mogilny
Montage :	Nadier Homier
Production :	Marie-Josée Larocque et Jean-François Rivard - Locomotion Films
Distribution :	Locomotion Distribution
Interprétation :	Geneviève Néron et Manu

Le résumé du film

Deux heures après avoir laissé sa blonde, Cédric (Manu) rencontre Karine (Geneviève Néron) dans un bar. Homme boit et veut femme. Femme boit et accepte homme. Après une nuit passionnée, Cédric est horrifié de découvrir qu'il a mystérieusement intégré le corps de Karine alors que Karine habite le sien. Est-ce une occasion d'enfin découvrir les secrets de l'autre sexe? Cet échange de corps est-il temporaire?

À propos du réalisateur

Après avoir écrit et réalisé un téléroman « bidon » à la télé communautaire, Jean-François Rivard participe à un concours vidéo où il gagne les prix du jury et du public avec son film *Kopps*. Il réalise d'autres courts métrages vidéo avant de signer son premier film en 35 mm, *Kuproquo*. Ce dernier remporte un succès international et lui ouvre la porte à la réalisation de publicités. Jean-François Rivard écrit en ce moment son premier long métrage.

L'analyse critique

Grand amateur de films de science-fiction et d'horreur, le réalisateur Jean-François Rivard a décidé de porter sa passion à l'écran, même si ses moyens pour y parvenir étaient plutôt limités; l'imagination fertile et le ton irrévérencieux ont compensé pour la maigreur du budget et la rareté de l'équipement au département des effets spéciaux... Le cinéaste explique d'ailleurs le contexte de production de son film : « J'ai décidé de m'attaquer à un genre de film qui a eu une certaine popularité à la fin des années 1980, le changement de corps ou *body switching movie*. Après des films où le père changeait de corps avec son fils, le petit-fils avec son grand-père, un dentiste

avec un psychiatre, j'ai eu l'idée de le faire avec un homme et une femme lors d'un *one night*. J'ai écrit le scénario et j'ai demandé à des amis de participer au film et d'y tenir un rôle. Avec ma petite caméra DV et une centaine de dollars pour nourrir mes amis au bon poulet rôti, nous avons envahi l'appartement d'une amie pendant trois jours jusqu'aux petites heures du matin. Le tournage fut *rock'n'roll*, mais nous avons réussi, avec les moyens du bord, à créer un film sympathique et amusant qui a la qualité de ses défauts. J'aurai toujours comme souvenir la fin du tournage, cinq heures du matin, à quatre pattes en train de nettoyer le plancher de la cuisine couvert de faux sang. Vive l'artisanat²⁰. »

Soowitch est construit comme un long *flash-back* représentant le récit d'une transformation pratiquement assumée par le narrateur et qu'il évoque au passé. Au moment où le film débute, Cédric connaît déjà l'issue finale mais, en habile conteur, il se garde bien de nous la dévoiler, préférant décrire en détail les péripéties qui ont suivi cette nuit bien particulière et le regret qu'il éprouve d'avoir ardemment souhaité rencontrer « la fille avec qui [il aurait] une pleine fusion »... mais pas à ce point!

Après avoir largué sa copine, Cédric va fêter son retour au célibat dans un bar et fait, très rapidement, la connaissance de Karine (interprétée par Geneviève Neron, que l'on peut également voir dans *La moitié gauche du frigo*, film offert par L'Œil Cinéma). On les retrouve le lendemain d'une nuit que l'on présume mouvementée. Lorsque Karine se regarde dans le miroir de la salle de bain, c'est alors le reflet de Cédric qu'elle voit. L'« esprit » de Cédric s'est infiltré dans le corps de Karine, et celle-ci s'est glissée dans celui du jeune homme. Cette situation totalement absurde désespère davantage l'homme devenu femme que la femme devenue homme, celle-ci cherchant sans cesse à expérimenter des choses nouvelles, alors que l'autre résiste tant bien que mal.

L'aspect fantastique du film masque, parfois bien mal, les véritables intentions du réalisateur, qui cherche plutôt à établir un constat sur les relations hommes-femmes et les problèmes de communication dans un couple, si éphémère soit-il. La découverte du corps de l'« autre » dans ses aspects positifs (Cédric habité par l'esprit de Karine : « Ça fait bizarre de sentir quelque chose dans ses jambes. ») et négatifs (Karine habitée par l'esprit de Cédric : « Avez-vous toujours mal aux seins d'même? ») les poussent vers des considérations plus sociales (Karine, toujours habitée par l'esprit de cet homme : « Faut que je trouve un avantage à avoir ce corps-là. C'est certainement pas pour vos menstruations, vos conditions de travail pis votre salaire. »).

Jean-François Rivard évoquait le courant du *body switching movie*, et ce n'est sans doute pas un hasard si l'on trouve dans la chambre de Cédric l'affiche du film *The Crying Game* de Neil Jordan! En effet, ce film, qui a connu un immense succès, traitait, lui aussi d'une manière surprenante, de l'identité homme-femme et de ses ambiguïtés. Dans

20. Propos du réalisateur, tirés du dossier de presse.

Soowitch, la convention est davantage de l'ordre du fantastique (dans *The Crying Game*, la femme tant désirée se révèle être un transsexuel), ce qui permet toutes les fantaisies, particulièrement dans l'avant-dernière scène du film, où les difficultés pour Karine de réintégrer son véritable corps sont résolues d'une manière frisant l'absurde : la tête de Cédric explose ! Dans cette séquence au grotesque parfaitement assumé, le film de Jean-François Rivard flirte plutôt avec l'horreur des films de série B qu'avec le drame psychologique...

Les exercices proposés

Le moins que l'on puisse dire, c'est que le réalisateur ne pèche pas par excès de subtilité lorsque vient le moment de décrire les relations hommes-femmes. Il utilise des termes crus, parfois vulgaires, pour aborder la question de la sexualité, dans un contexte qui n'a absolument rien de romantique. Voilà pourquoi les enseignants sont invités à juger de la pertinence de la présentation de ce film à leurs élèves, connaissant bien le niveau de « maturité » de ces derniers. *Soowitch* est très explicite et décrit sans ambages certaines pratiques sexuelles. Comme il s'agit d'une production indépendante tournée avec des moyens plus que rudimentaires, le scénariste-cinéaste n'a pas eu à se censurer et cette grande liberté de ton se reflète tout au long du récit.

Bien au-delà de ses aspects fantastiques, voire *gore*²¹, on peut se demander ce que *Soowitch* propose comme vision des relations entre hommes et femmes. S'agit-il d'un combat perpétuel, ainsi que le montre le film ? Le réalisateur fait-il preuve de misogynie en décrivant le corps de la femme comme une source de nombreux problèmes d'ordre physique (menstruations, responsabilité de la contraception, etc.) ? Mais n'est-il pas aussi légèrement cinglant envers les hommes ? À preuve, le comportement de Cédric lorsqu'il va aux toilettes (en urinant à côté du bol !) ou qu'il déclare : « Est-ce que c'est génétique d'être superficiel chez les hommes, même en période de crise ? » N'oublions pas que c'est l'esprit de Karine à travers la voix et le corps de Cédric qui s'exprime !

Le film peut être prétexte à débats sur ce thème, mais certains enseignants le jugeront sans doute explosif. À eux de bien évaluer si les élèves pourront dépasser le côté grinçant de *Soowitch*, savourer les références cinématographiques (la tête qui explose évoque certains films de David Cronenberg, dont *Scanners* ; le passage d'un corps dans un autre, *The Fly* ; la femme qui capture un homme et le soumet à une certaine forme de torture rappelle *Misery* de Rob Reiner, etc.) tout en comprenant les intentions parodiques du réalisateur.

21. Terme argotique anglais qui signifie : « sang ». Mot également utilisé en français pour qualifier un film très violent, le film *gore*.

2.6 JUICE

d'Isabelle Lavigne

La fiche signalétique du film

Offert en VHS/coul./35 min 30 s/1999/documentaire

Réalisation et scénario :	Isabelle Lavigne
Image :	Pierre Seager
Son :	Alexandra Angers
Musique :	José Packwood
Montage :	Mélanie Chicoine
Production :	Isabelle Lavigne – Productions Picanok

Le résumé du film

JUICE raconte l'histoire de jeunes Montréalais qui se motivent quotidiennement dans l'espoir de réaliser leurs rêves. Jour après jour, ils vont de porte en porte vendre leurs produits, espérant ainsi gravir les échelons de leur entreprise et parvenir enfin à la fortune, à la liberté et au succès. Sont-ils des vainqueurs ou des victimes? S'agit-il de stimulation ou de conditionnement?

À propos de la réalisatrice

D'abord intéressée par la coopération internationale, Isabelle Lavigne anime pendant trois années l'émission jeunesse *2/3 monde* pour Vidéotron Montréal. Au cours de ses études en communications à l'Université du Québec à Montréal, elle réalise son premier film, *JUICE*, qui remporte plusieurs prix au Festival des films étudiants de Montréal. Ses études terminées, elle se rend au Nunavuk, où elle réalise *Drawing a Thought*, un documentaire pour la télévision du Grand Nord canadien et portant sur les enfants inuits malentendants. Par la suite, en 2001, elle tourne un documentaire sur la concierge et les locataires d'un immeuble à logements de Montréal, *Le 4125, rue Parthenais*.

L'analyse critique

JUICE... un titre intrigant mais dont la signification est dévoilée par la réalisatrice Isabelle Lavigne, très rapidement et avec un dynamisme qui n'est pas sans rappeler certaines publicités accrocheuses et mensongères sur des produits ou des méthodes pouvant changer notre vie : Join Us In Creating Excitement!

Il y a beaucoup de fébrilité dans l'air de la compagnie où travaillent Stéphane, Denis, Jean-François, Bob, Mike et quelques filles peu nombreuses et très discrètes que le cinéaste n'interroge et ne filme jamais, une fébrilité qui ressemble parfois à celle qu'on peut remarquer dans les vestiaires avant un important match de hockey,

où chansons, slogans, cris de ralliements se multiplient. Mike, comparable à un animateur de foule, joue les motivateurs en tentant de convaincre ses auditeurs que leur emploi — on ne comprend pas trop bien au départ en quoi il consiste — va leur permettre de faire fortune : « C'est vous autres qui faites votre propre salaire. », « Y a pas de limite de salaire de base. », « Tout dépend de toi. », « Arrêtez de penser pis travaillez fort. ». Avec de nombreux billets de banque, il en met plein la vue à son équipe, lui faisant miroiter de gros bonus.

Après cette scène euphorique, alors que le spectateur s'interroge toujours sur ce qu'ils peuvent bien vendre (Mike souligne que ce ne fut pas toujours facile de se lever le matin pour aller travailler), les équipiers partent sur la route. Leur travail consiste à faire du porte-à-porte, de la sollicitation, pour offrir à d'éventuels clients des promotions dans des restaurants. C'est un travail ingrat et difficile, que la réalisatrice nous fait découvrir de l'intérieur. Stéphane, assis par terre, déjà moins enflammé que lors de la séance de motivation, décrit sa journée : « Tu te fais fermer la porte au nez par un crétin qui sait même pas pourquoi t'es là... mais à part de ça, c'est cool. »

« Cool » peut-être, mais pas pour très longtemps, si on en juge par toutes ces scènes où l'on suit pratiquement pas à pas plusieurs vendeurs de cette compagnie, en interaction avec d'éventuels clients, qui sont rarement nombreux à se laisser convaincre. Pour que les équipiers tiennent le coup, on leur fait miroiter un poste d'« assistant-gérant », mais ils doivent atteindre un certain quota de ventes. Plusieurs croient que c'est à portée de main et qu'ainsi, ils pourront s'offrir non pas une mais des voitures de luxe...

C'est du moins ce qu'espèrent les jeunes vendeurs, dont Stéphane et Jean-François, également colocataires, même s'ils doivent admettre que « le test est heavy » et qu'ils glissent de plus en plus vers le découragement. De son côté, rien ne semble ébranler la confiance et l'enthousiasme de Bob, indéfectible optimiste à la langue bien pendue, pour qui le secret se résume ainsi : « Mes rêves, c'est ma source de motivation. ». Il admet cependant aussi qu'à son âge les occasions sont moins nombreuses...

Outre qu'elle les suit le jour, le soir, au travail ou pendant leur pause, la réalisatrice s'embarque avec eux pour Rimouski, voyage que certains, tel Stéphane, entrevoient même comme des vacances : « Ça va être facile à Rimouski. Tu fais rire le monde, ils vont acheter des cartes. » Des clients réfractaires, tous les vendeurs entassés dans la même chambre de motel, cela ne ressemble pas à un voyage de rêve. Pour plusieurs, le retour à Montréal signifie aussi le retour à la réalité. Dans le dernier plan du film, Stéphane, seul dans une station de métro, symbolise ce brutal retour, souligné à gros traits alors que l'on apprend qu'aucun des vendeurs suivis dans le film n'a pu obtenir un poste d'« assistant-gérant », y compris Stéphane et Jean-François, qui ont quitté la compagnie. Ils peuvent ainsi dire (temporairement) adieu à leurs rêves de voitures de luxe...

Sans qu'aucun commentaire en voix hors-champ ne soit formulé, le jugement de la réalisatrice apparaît néanmoins très clair dans *JUICE* : elle expose les ambitions démesurées de ses personnages et elle illustre à quel point le moyen d'y parvenir est irréaliste. Grâce à ce qu'elle montre (les vendeurs entassés à plusieurs dans une seule chambre) et ce que disent ses personnages (« Mes horaires de travail, c'est pas compliqué, je travaille tout le temps... »), son film, sans être empreint d'un ton revanchard et militant, dénonce l'exploitation de ces jeunes travailleurs un peu naïfs.

Les exercices proposés

Tourné sans grands moyens, dans un cadre universitaire, *JUICE* d'Isabelle Lavigne réussit le tour de force de nous faire suivre plusieurs personnages sur une longue période, dans diverses situations et à différents endroits : grandes qualités d'un documentaire où le temps demeure une donnée essentielle à la compréhension l'évolution des personnages. Un reportage sur le même sujet nous montrerait peut-être Stéphane plein d'enthousiasme ou totalement découragé mais jamais dans le cheminement qui l'a conduit d'un état à l'autre. On nous bombarderait sans doute de statistiques sur le taux d'abandon ou le pourcentage de réussite à l'accession du poste d'« assistant-gérant ». Dans le court métrage, les misères de ce travail s'inscrivent plutôt dans nos mémoires à cause de tous les personnages.

Le travail de vendeur itinérant, la sollicitation (de porte à porte ou par téléphone), tous possèdent leur petite idée là-dessus, car qui n'a pas déjà reçu le coup de fil ou la visite de quelqu'un « qui ne veut pas prendre beaucoup de notre temps » et surtout « qui nous propose une offre exceptionnelle que l'on ne peut pas refuser » ? Qui peut se cacher derrière ces personnes ? *JUICE* nous apporte une partie de la réponse, mais pourquoi ne pas vérifier les opinions et les préjugés des élèves avant la projection du film ? Comment réagissent-ils lorsqu'ils sont confrontés, au téléphone ou en personne, à cette sollicitation ? Certains ont-ils déjà travaillé dans ce type de compagnie ? Croit-on qu'il est possible d'y faire fortune ?

Ceux qui s'intéressent tout particulièrement aux caractéristiques du documentaire pourront se référer aux cahiers portant sur *L'art n'est point sans « Soucy »* et *L'armée de l'ombre*. Quant à la réalité actuelle, et souvent difficile, du monde du travail, le film *La moitié gauche du frigo* de Philippe Falardeau peut composer un excellent « programme double » pour en dévoiler des facettes importantes : la précarité, les mauvaises conditions de travail, le chômage, etc.

2.7 PARAPLUIE BOMB CITY

de Dominic Gagnon

La fiche signalétique du film

Offert en VHS/noir et blanc /11 min/1996/art et expérimentation

Réalisation, image et montage : Dominic Gagnon

Production : Université Concordia

Distribution : Cinéma Libre

Le résumé du film

Cette œuvre expérimentale dépeint les relations spontanées entre les gens d'une ville, particulièrement celles d'un groupe d'enfants.

À propos du réalisateur

Parcs olympiques, centres de télécommunication, barrages hydroélectriques et complexes de divertissement sont autant de lieux où l'on peut trouver Dominic Gagnon. Né à Rimouski, il a réalisé les courts métrages *Parapluie Bomb City* (1996) et *Beluga Crash Blues* (1997), le moyen métrage *Du moteur à explosion* (2000) ainsi qu'une « fiction terroriste » présentée dans de nombreux festivals à travers le monde à la suite des événements du 11 septembre 2001, et il a coréalisé la bande vidéo *Anchorage* (1998).

L'analyse critique

Tout comme on l'a fait pour *Fly Fly* de Mariloup Wolfe, on pourrait très bien qualifier *Parapluie Bomb City* de « poème cinématographique ». Le réalisateur Dominic Gagnon décrit plutôt son court métrage comme une œuvre « expérimentale » parce que ce dernier surprend les attentes du spectateur et que, contrairement aux enfants du film, le cinéaste ne cherche jamais à nous prendre par la main! Comme il n'y a aucun dialogue, aucune musique et aucun intertitre pour nous fournir quelques informations, clarifier les intentions du réalisateur et diriger notre regard de spectateur, il faut porter une grande attention aux images noir et blanc et aux sons (voiture qui freine, marteau-piqueur, cris d'enfants, sirène de police, klaxon, chants d'oiseaux, etc.).

Cette impression de flou, d'étrangeté, le cinéaste la recherche dans plusieurs de ses films, une démarche qu'il explique ainsi : « Dans ces premiers essais [*Parapluie Bomb City*, *Beluga Crash Blues*, *Anchorage*] et sans trop m'en apercevoir, je me suis rendu compte que ce que je m'efforçais de faire, c'était de me débarrasser des compléments circonstanciels des images, de les retirer de la table de montage. Et je ne savais pas trop pourquoi, mais c'est ce que j'avais envie de faire. C'était sans doute afin d'avoir du matériel vierge, unique, qui n'avait pas de référent, susceptible de pouvoir atteindre

une certaine universalité. Quelque chose qui dépasserait la notion du culturel. En quelque sorte, l'espace humain dans toute sa neutralité. Cette initiative a produit des films hypnotiques, des films en transe, où on ne savait pas trop ce qui se passait, des films qui se concentraient sur les visages humains, sur leur géométrie, leur grammaire gestuelle. Ces trois films étaient silencieux, minimalistes²². »

Parapluie Bomb City se présente comme le portrait, très fragmenté, d'une ville (on devine qu'il s'agit de Montréal) à travers les habitants d'un quartier, particulièrement un groupe d'enfants d'une garderie qui vont jouer dans un parc. Ce groupe sert en fait de (léger) fil conducteur au microrécit du film : la caméra les suit sur le chemin menant au parc, expédition entrecoupée de plans où l'on voit des ouvriers, des ménagères, des passants. Le cinéaste s'attarde longuement sur les jeux des enfants, qui s'amusent dans la glissoire et la balançoire ou se chamaillent (on voit en gros plan un enfant pleurer, puis être consolé par un des responsables du groupe). Au retour, le cinéaste introduit encore quelques images de passants.

Sur le plan sonore, le film se présente sous des aspects fortement réalistes, car il multiplie les bruits familiers, mais le cinéaste ne cherche pas toujours à les insérer en parfait synchronisme avec les images. Il n'y a aucun son direct, le tournage des images et la captation des sons ayant été faits à des moments différents.

Les exercices proposés

Un spectateur ignorant la démarche cinématographique de Dominic Gagnon peut-il saisir les véritables intentions du réalisateur? Acceptera-t-il de se laisser « hypnotiser » ou d'être « en transe » devant un film qui crée des atmosphères plutôt que de construire, de manière classique, un récit? C'est le pari quelque peu risqué que l'on peut proposer aux élèves, leur demandant de visionner le film puis d'en donner leur propre interprétation.

Sans fournir à ces derniers toutes les clés de lecture du film avant la présentation, il est possible de leur donner quelques pistes, leur demandant de porter attention à certaines caractéristiques (le léger décalage entre le son et l'image; les plans récurrents d'enfants, de travailleurs). Certains seront sûrement déroutés par la forme du film et son absence d'enjeux dramatiques, mais *Parapluie Bomb City* représente tout un courant du cinéma auquel les jeunes spectateurs ne sont pratiquement jamais exposés, à part peut-être sur certains sites Internet : le cinéma expérimental.

22. Dominic GAGNON, « L'épuisement du réel », *Séquences*, n° 211, janvier-février 2001, p. 10-11.

2.8 FOIE DE CANARD ET CŒUR DE FEMME de Stéphane Lapointe

La fiche signalétique du film

Offert en VHS/coul./13 min/2001/comédie dramatique

Réalisation et scénario :	Stéphane Lapointe
Image :	Jean-François Lord et Robert Mattigetz
Son :	Martin Rouillard
Musique :	Audio Z
Montage :	Nathalie Lysight
Production :	Marie-Josée Larocque et Christiane Ciupka – Locomotion Films
Distribution :	Locomotion Distribution
Interprétation :	Suzanne Clément et Christian Bégin

Le résumé du film

Hélène (Suzanne Clément) est amoureuse d'un salaud. Jérôme (Christian Bégin) la manipule comme une véritable marionnette. Hélène n'est pas tout à fait dupe, mais est angoissée à l'idée de s'affirmer. Un certain soir, pourtant, dans un chic restaurant du centre-ville, les choses vont changer. On vient à la rescousse d'Hélène!

À propos du réalisateur

Stéphane Lapointe est réalisateur, scénariste et metteur en scène. D'abord rédacteur au défunt magazine *Croc*, il est ensuite scripteur pour les humoristes Pierre Verville, Daniel Lemire, Claudine Mercier, Alain Dumas et Jici Lauzon, entre autres. En 1995, il participe à *La course destination monde*, où il réalise 20 courts métrages dans 13 pays. De 1997 à 2000, il occupe les postes de réalisateur, scripteur, reporter, concepteur et metteur en scène pour un grand nombre d'émissions de télé, dont *L'écuyer*, *Infoman* et *Le club des 100 watts*.

L'analyse critique

Il n'y a rien de très audacieux à mettre en images une scène de ménage. Par contre, toute l'originalité du film de Stéphane Lapointe, *Foie de canard et cœur de femme*, repose sur l'ambiguïté concernant la participation des clients d'un restaurant à la scène de ménage en question. Quant à l'humour du film, il résulte des nombreux parallèles établis entre les mimes effectués par les clients et les tentatives parfois laborieuses d'Hélène pour décoder ces messages de façon à tenir tête au « méchant » Jérôme. Jusqu'à la dernière image du film, on se demande si toutes les manifestations, parfois bruyantes, des clients ne sont pas carrément provoquées par l'imagination fertile des

deux personnages principaux.

Si Hélène et Jérôme se sont aimés à la folie, rien ne laisse indiquer que c'est encore le cas au début du film. Le générique défile alors qu'Hélène attend son copain avec une certaine impatience : regards à sa montre, visage inquiet, etc. Jérôme arrive en trombe, un peu stressé, très impoli, l'interrompt pour consulter le menu, répond à un appel sur son téléphone cellulaire et en outre lui lance, sur un ton infantilisant et mielleux, une suite de « vacheries » après qu'elle lui a annoncé qu'elle obtiendrait peut-être une promotion : « [...] faut pas que tu t'emballes trop vite... », « C'est beau l'ambition mais si tu te casses la gueule après, c'est pas mieux. », « [...] tu penses pas que j'aimerais pas ça être comme toi, au condo à rien faire? » La conversation, déjà mal engagée, glisse sur l'exposition d'art visuel à laquelle Hélène doit participer, qui coïncide avec une escapade que Jérôme voulait faire à la campagne, sans la consulter bien sûr! Cela lui permet de critiquer aussi son intérêt pour la peinture : « Tu penses pas que si tu avais eu du talent pour les arts, tu t'en serais rendu compte plus jeune? » Bref, Jérôme s'avère l'être le plus désagréable que vous ayez jamais rencontré.

Pendant qu'il va « s'admirer » aux toilettes, plusieurs clients n'hésitent pas à faire part à Hélène de leur indignation devant la manière dont Jérôme la traite. La caméra se déplaçant d'une table à l'autre, tous les convives, de la dame âgée à l'alcoolique excentrique, en passant par le psychologue, y vont de leurs commentaires acerbes sur l'attitude méprisante et hypocrite de Jérôme : on encourage vivement Hélène à « réagir ».

Lorsque Jérôme revient à la table se produit, d'abord lentement puis à un rythme de plus en plus frénétique au fur et à mesure que la tension monte entre Hélène et ce dernier, une série hilarante de mimes hilarants destinés à aider la jeune femme à « réagir ». Comme celle-ci est visiblement incapable de trouver les mots justes pour exprimer à Jérôme son indignation devant ses mauvaises manières et afficher sa volonté d'affirmation, on l'encourage de manière discrète, et c'est au moment où un client éteint une chandelle que s'amorce la nouvelle dynamique. En effet, alors que la caméra s'avance vers Hélène, son visage semble se transformer, car elle comprend la signification du geste : « Y a pus de flamme! »

Le film se poursuit sur ce mode hautement comique et visuel, où les simagrées des clients prennent une dimension symbolique particulière pour Hélène. Parfois elles sont limpides (une cliente lui présente son bol de salade : « J'en ai assez de tes salades! »); parfois elles ne le sont pas (l'alcoolique pointe son assiette : « T'es rien qu'un veau! », mais la pointe de nouveau, car ce n'est pas tout à fait exact : « Un porc! »). Cette succession délirante de « performances » se termine par le départ fracassant de Jérôme. Hélène a finalement trouvé le courage de lui dire (après, bien sûr, qu'un client a cassé la pince d'un homard et l'alcoolique, son verre) : « Je te quitte. » Elle cherche alors l'approbation des clients du restaurant, et tous font mine de n'avoir été

témoins de rien... Pourtant, lorsque Jérôme se retrouve à l'extérieur du restaurant, il entend une curieuse salve d'applaudissements...

Les exercices proposés

Le film ne brille pas nécessairement par ses grandes libertés sur le plan narratif ni un style cinématographique audacieux. Il s'agit en fait d'un huis clos (tout le récit se déroule dans un seul lieu) reposant abondamment sur les dialogues, suite quasi interrompue de champs-contrechamps²³ où la caméra épouse le rythme, parfois trépidant, des répliques. La vaste expérience de Stéphane Lapointe comme scripteur pour les humoristes et plusieurs *sitcoms* est palpable.

Question de relever l'aspect proprement humoristique du film tout en prenant conscience de la richesse et de la diversité des images utilisées par le cinéaste pour enrichir la « scène de ménage », les élèves pourraient tenter d'en dresser la liste. On en trouve plus d'une dizaine : des clés (« Notre histoire avait bien démarré! »), le plongeur donnant des tapes dans le dos d'un client (« Tu me joues dans le dos! »), un vin d'appellation contrôlé (« Contrôler, tu veux tout contrôler! »), un client fait trébucher le serveur (« Tu me mets des bâtons dans les roues! »), etc. De plus, pour qu'ils soient à même de constater la difficulté inhérente à la créativité dont doit faire preuve le scénariste-réalisateur, à déployer sa créativité, on pourrait demander aux élèves d'inventer d'autres métaphores, de jouer en somme au scénariste, au scripteur d'humour.

23. Alternance de deux champs diamétralement opposés. Le champ-contrechamp est généralement utilisé dans un dialogue lorsque la caméra prend la place de l'interprète qui ne parle pas.

2.9 PROJET 57

de Dominique Laurence

La fiche signalétique du film

Offert en VHS/coul./6 min 30 s/2001/art et expérimentation

Réalisation, scénario,
image, son et montage : Dominique Laurence
Musique : Mathieu Dubus et Dominique Laurence
Production : Richard Lacombe – Les Productions
Laitières
Distribution : Les Productions Laitières
Interprétation : Jean-Marc Labelle, Anne-Marie Parent,
Francis Gauthier, Mike Lyons, Simon
Dumouchel, Wayne Grezky, H. J. Heinz et
Serge Brabant

Le résumé du film

Fresque pop. Ingrédients : pâte de tomates (faite de tomates mûres bien fraîches), vinaigre blanc, sirop de sucre, sirop de fructose, sel, oignons en poudre, épices.

À propos du réalisateur

Parents médecins accoucheurs. Deuxième d'une famille de cinq garçons. Élevé en quadriphonie stéréoparentale. Études en communications au Collège André-Grasset et à l'Université d'Ottawa. Études en piano jazz au Collège Saint-Laurent. Études en histoire à l'Université de Montréal. Membre du projet Kino depuis ses débuts.

L'analyse critique

Une des nombreuses réussites de ce court métrage aux moyens modestes et aux brillants effets, c'est de résister aux catégorisations : vidéoclip?, film d'animation?, reportage? *Projet 57* est tout cela à la fois, fantaisie d'images fortement colorées puisant autant du côté de l'art moderne que de la bande dessinée ou de l'univers de la musique populaire, avec quelques pointes d'ironie sur le phénomène du karaoké.

Le tout débute par un « vox pop », suite interrompue de gros plans où des hommes et des femmes répondent à une question que l'on n'entend pas — et que l'on n'entendra jamais d'ailleurs. « Dans l'armoire! », « Dans le frigo! », « Le "frididaire", évidemment! » : c'est ce qu'ils affirment, le sourire aux lèvres. Pour ajouter à la pseudo-crédibilité de ce faux sondage, le réalisateur insère des images du présentateur Bernard Derôme, images trafiquées d'une soirée électorale fédérale où ce dernier commentait un tableau sur lequel les provinces, notamment Terre-Neuve, étaient largement colorées en

rouge. Par la suite, une bouteille de ketchup avec une bouche dessinée sur son bec surgit et implore : « Allez, squeeze-moi! » C'est à ce moment que *Projet 57* prend tout son « sens », hommage débridé au ketchup, que l'on peut apprêter à toutes les « sauces », et le réalisateur ne manquera pas d'en faire la démonstration!

Le court métrage prend très rapidement la forme du vidéoclip avec sa musique entraînante, son montage fébrile et ses clins d'œil humoristiques, tout particulièrement les sous-titres, qui donnent à *Projet 57* des allures de karaoké. Les spectateurs sont ainsi invités à fredonner la rengaine publicitaire « One, two, three, four, fifty-seven... All your meals will taste like heaven ». Le réalisateur ne tient pas à s'arrêter là dans la parodie et l'humour, trafiquant davantage les images tirées de la soirée électorale, où les sigles des partis politiques sont remplacés par les trois réponses possibles à la question sur l'endroit où l'on conserve son « ketchup » : FRIG pour *frigidaire* (un anglicisme pour *réfrigérateur*, *Frigidaire* étant une marque de commerce), ARM pour *armoire*, et IND pour... *indécis*. En conclusion de *Projet 57*, un décompte final, tout ce qu'il y a de plus « non scientifique », nous informe même que, puisque 26 personnes optent pour l'armoire et 31 pour le « frigidaire », « Radio-Canada prévoit un gouvernement (Heinz) majoritaire »!

La richesse visuelle de ce court métrage est particulièrement étonnante, car elle ne puise pas seulement son inspiration de la télévision mais aussi de la peinture, de la bande dessinée et d'un humour absurde détournant les objets du quotidien de leur fonction première. Cette célébration du « ketchup » prend ainsi toutes sortes de formes étonnantes et audacieuses, où la bouteille devient tour à tour fusée spatiale, bouteille de vin, trompette, biberon, et la sauce sert tout aussi bien d'isolant que d'essence, de sérum, de shampooing, de colorant, de dentifrice, de nettoyant, et j'en passe! Avec son magnifique bec, la bouteille devient même la vedette de ce coloré vidéoclip, lançant des « Ah! c'est bon! » pour attirer le futur consommateur de ketchup!

À sa manière, Dominique Laurence affiche ses influences pop'art en utilisant des objets de consommation et des images du quotidien pour les transformer en œuvres d'art, pour leur donner une autre forme qui modifie notre perception. Voilà pourquoi il cite à plusieurs reprises la démarche artistique des peintres américains Andy Warhol (1930-1987) et Roy Lichtenstein (1923-1997). De Warhol, il reprend les inlassables répétitions sérielles de visages (de Marilyn Monroe et Mao par exemple) et d'objets (ses célèbres boîtes de conserve Campbell) pour les appliquer à des bouteilles de ketchup. Tout comme Lichtenstein, il s'inspire d'autres peintres (l'artiste revisitait Picasso, Cézanne) et de la bande dessinée pour créer des représentations « détournées » des objets qu'il peint. C'est ainsi qu'une femme de bande dessinée tirée de l'univers de Lichtenstein déclare : « The 57 varieties haunts my reverie. » Une analyse plus approfondie de

Projet 57 pourrait, qui sait, nous permettre de découvrir des messages subliminaux!

Les exercices proposés

Comme nous l'avons déjà mentionné, la richesse visuelle de *Projet 57* est remarquable, et le cinéaste utilise plusieurs médias (le reportage, la bande dessinée, la peinture, le vidéoclip, etc.). De plus, il n'hésite pas à puiser dans l'histoire de l'art du XX^e siècle, particulièrement dans le courant pop'art, pour transformer de manière originale la célèbre bouteille de ketchup Heinz.

Le film comporte des dizaines et des dizaines de plans qui sont autant de tableaux en hommage à Warhol, à Lichtenstein, à Hergé (la bouteille en forme de fusée ressemble à celle que l'on peut voir dans *Objectif lune*, une des célèbres aventures de Tintin) ou encore à la publicité (une jeune fille dans son bain fait glisser sur sa jambe une bouteille...). *Projet 57* pourrait très bien faire l'objet d'une analyse attentive de la part des élèves, qui leur permettrait justement de repérer ce qui appartient au vidéoclip, à l'art, à la bande dessinée, etc. Le film pourrait également faire l'objet d'un débat sur l'esthétique de la publicité puisque les concepteurs publicitaires utilisent très souvent des éléments de la culture classique (toiles célèbres, œuvres musicales de compositeurs connus) et populaire (chansons à la mode, vedettes du petit écran, expressions langagières courantes, familières ou qui signifient tout et rien...) pour attirer l'attention des clients potentiels et mousser les ventes.

BIBLIOGRAPHIE

BARNABÉ, Lyne et François GUÉRIN. « Tribulations d'un format en quête d'identité », *Ciné-Bulles*, vol. 12, n° 4, automne 1993, p. 41-42.

BEAULIEU, Marcel, Henri-Paul CHEVRIER et Micheline LANCTÔT. « Fictions courts et moyens métrages », *Programme des 18^e rendez-vous du cinéma québécois*, 2000, p. 77.

BÉRUBÉ, Stéphanie. « Kino : vive le cinéma libre! », *La Presse*, 13 juin 2001, p. C1.

COULOMBE, Michel et Marcel JEAN. *Dictionnaire du cinéma québécois*, Montréal, Boréal, 1999, 3^e édition revue et augmentée, 721 p.

COULOMBE, Michel. « Entretien avec Claude Duty : "Maintenant chacun veut faire son court, c'est à la mode..." », *Ciné-Bulles*, vol. 21, n° 1, hiver 2003, p. 14-18.

COULOMBE, Michel. « Table ronde : la relève du cinéma québécois », *Ciné-Bulles*, vol. 20, n° 2, printemps 2002, p. 18-29.

DAVID, Michel. *Le français : un défi : 4^e secondaire*, Montréal, Guérin éditeur, 2000, 290 p.

EUVRARD, Michel. « Éloge du court », *La revue de la cinémathèque*, n° 11, mai-juin 1991, p. 10-14.

GAGNON, Dominic. « L'épuisement du réel », *Séquences*, n° 211, janvier-février 2001, p. 10-11.

GAJAN, Philippe. « Penser un futur meilleur : l'état du court métrage au Québec », *24 images*, n° 102, été 2000, p. 46-48.

GAJOS, Jack. « Court métrage », *Dictionnaire du cinéma A - K*, Paris, Éditions Larousse Bordas, 1996, p. 510-512.

GHELDERE, Alexis. « Kino : à nous la liberté! », *Voir*, 14 février 2002, p. 18-19.

LAMARCHE, Bernard. « Kino Québec », *Le Devoir*, 3 février 2001, p. B9.

PELLERIN, Gilles. *Nous aurions un petit genre à vous proposer : publier des nouvelles*, Québec, Éditions de L'instant même, 1997, 217 p.

PERREAULT, Luc. « Cinéastes et scénaristes aiment l'expérience du court », *La Presse*, 16 février 1991, p. C2.

PRIVET, Georges. « Prise de vue : Des courts qui en disent long... », *Voir*, 7 avril 1994, p. 24.

ROY, André. *Dictionnaire du film*, Montréal, Les Éditions Logiques, 1999, 359 p.

RUDNICKI, Jean-Marc. *Écrire un court métrage*, Paris, Éditions Dixit, 1999, 206 p. (Collection Formation).

VIAN, Boris. *L'herbe rouge, suivi de Les lorettes fourrées*, Paris, Éditions Pauvert, 1962, 217 p.

ANNEXE I

AVENTURE KINO : DES COURTS MÉTRAGES EN ABONDANCE

En grec, le mot *kino* signifie « mouvement ». Et du mouvement, il n'en manque pas depuis maintenant quatre ans au sein du groupe Kino, un rassemblement de jeunes cinéastes devenu un véritable phénomène.

Au départ, environ 20 réalisateurs avaient décidé de se rencontrer pour découvrir les œuvres de leurs camarades, d'une manière informelle et dans une ambiance sympathique : pas question de jouer le jeu de la compétition. Ces petits rassemblements au charme un peu bohème ont vite pris de l'ampleur, car d'autres cinéastes se sont ajoutés au collectif de départ, et de plus en plus de spectateurs ont voulu suivre l'évolution de ces réalisateurs en herbe travaillant avec des moyens modestes, toujours sur support vidéo ou numérique.

Le fondateur du mouvement Kino, Christian Laurence, diplômé en communications de l'Université du Québec à Montréal, s'est d'abord inspiré d'une expérience théâtrale. Le Grand Théâtre émotif du Québec proposait un projet de création où les participants devaient monter un spectacle dans un lieu totalement inusité, une taverne par exemple. Laurence a donc décidé de proposer sa première soirée à la taverne Jacques-Cartier sur l'avenue Papineau, à Montréal, le 1^{er} février 1999. Par la suite, les curieux lui téléphonaient trois ou quatre jours à l'avance pour connaître l'endroit de la prochaine projection. Après quelque temps passé dans un loft, les Kinoïtes (c'est ainsi que se nomment les réalisateurs de films Kino) et leurs admirateurs se retrouvent maintenant, chaque mois, au Cinéma Plaza, situé au 6505, rue Saint-Hubert, au coin de la rue Beaubien, à Montréal.

D'abord quelques dizaines, puis maintenant des centaines de personnes s'engouffrent dans ce cinéma longtemps laissé à l'abandon pour voir des courts métrages tournés rapidement, à peu de frais, par des gens venant de tous les horizons et pas seulement des départements de cinéma des cégeps et des universités. Les nouvelles technologies sont bien sûr pour beaucoup dans cet engouement, car elles donnent accès à une foule de moyens pour non seulement faire des images mais aussi les agencer, les monter, à partir d'un simple ordinateur personnel, chose impensable il y a à peine 10 ans.

Un autre aspect important du mouvement Kino demeure cette volonté de tourner abondamment, de laisser toute la place à la créativité et à l'impertinence, sans attendre l'autorisation des institutions gouvernementales d'aide au cinéma ou des conseils des arts. Pour Christian Laurence, « Kino, c'est toute la différence entre rester à la maison et parler d'un projet de vidéo, et le faire »²⁴. Projectionniste, collaborateur à Kino et également cinéaste, Jéricho Jeudy a réussi à formuler en une seule phrase l'esprit qui anime ce mouvement, devenu

24. Bernard LAMARCHE, « Kino Québec », *Le Devoir*, 3 février 2001.

depuis le credo de Kino : « Faites bien avec rien, faites mieux avec peu, et faites-le maintenant! »

Il faut croire que le mot d'ordre a été entendu, car la popularité des soirées Kino ne se dément pas : « Ça a explosé, c'est devenu la folie, raconte Jéricho Jeudy [...]. En avril 2001, il y avait une vingtaine de personnes qui regardaient les films derrière l'écran parce qu'il n'y avait plus de place. On a démarré un mouvement qui nous dépasse largement. Il faut maintenant *dealer* avec le succès; un peu comme si on faisait du rodéo sur une bête sauvage²⁵! » Ce mouvement n'est d'ailleurs plus un phénomène strictement montréalais, car il s'étend maintenant à toutes les régions du Québec, notamment à Rimouski, Rouyn-Noranda et Québec. De plus, des échanges ont eu lieu avec des programmeurs de festivals et des réalisateurs de Hambourg en Allemagne, de Saint-Petersbourg en Russie et de l'Université Madison dans le Wisconsin, aux États-Unis.

Puisque tout se fait dans une grande liberté, avec des ressources matérielles limitées mais beaucoup d'imagination, Kino est d'abord un terrain d'expérimentation d'où émergent des œuvres de grande qualité (*Projet 57* de Dominique Laurence, par exemple) mais aussi des films vite oubliés. Et l'éclectisme est au rendez-vous : « Ça va d'une animation surréaliste à un documentaire naturaliste en VHS »²⁶, explique Christian Laurence, qui a déjà proposé une interprétation de l'évangile faite à partir du jeu Lite-Brite... Pourtant, les Kinoïtes n'hésitent quand même pas à s'imposer quelques contraintes pour encadrer, minimalement, leur travail. C'est ainsi que l'auditoire est amené à proposer des « blâmes » aux réalisateurs qui ne livrent pas leur film à la date convenue. Et ces blâmes correspondent à des directives particulièrement farfelues : faire une comédie musicale, traiter du thème de l'hiver en plein été, inclure des tortues Ninja dans une œuvre, etc.

Les soirées Kino deviennent ainsi de véritables pépinières de nouveaux talents et permettent même à des cinéastes ayant déjà quelques courts et longs métrages à leur actif (Philippe Falardeau, Jennifer Almeyn, Stéphane Lafleur) de faire des films à très petit budget. Tous les créateurs associés au mouvement Kino peuvent produire un film tous les mois ou à quelques reprises durant l'année; suffit de respecter les échéances et d'avoir un peu de débrouillardise. Ces soirées constituent aussi un véritable lieu de formation : « On peut voir l'évolution des auteurs, explique Laurence. Ils sont à la fois public et créateurs. C'est quand même rare, hormis les festivals, de voir des réalisateurs lors des projections! Et il y a plein de gens qui n'auraient probablement jamais fait de films, jamais développé leurs talents, n'eût été de Kino²⁷. »

D'ailleurs, pour en savoir plus long, on peut se référer au document d'accompagnement *Le Septième : les grandes tendances du septième art québécois*, vol. 2, qui regroupe quelques-uns des meilleurs reportages de la série *Le Septième* diffusée à Télé-Québec. Le reportage Kino intitulé *Le cinéma sans filet* décrit les

25. Alexis GHELDERE, « Kino : à nous la liberté! », *Voir*, 14 février 2002, p. 18.

26. Stéphanie BÉRUBÉ, « Kino : vive le cinéma libre! », *La Presse*, 13 juin 2001, p. C1.

27. Alexis GHELDERE, « Kino : à nous la liberté! », *Voir*, 14 février 2002, p. 18.

objectifs du mouvement et présente quelques réalisateurs en plein travail, ces derniers créant leur prochain court métrage. Il serait sans doute bon que les professeurs désireux de présenter les œuvres *Une p'tite nuit* de Jennifer Alleyn ou *Projet 57* de Dominique Laurence les introduisent avec ce reportage, question d'expliquer le contexte de production très particulier de ces films. De plus, n'hésitez à consulter le site Internet www.kino00.com pour en savoir plus ou connaître l'heure et le lieu d'une soirée Kino près de chez vous.

ANNEXE II

TABLE RONDE :

LA RELÈVE DU CINÉMA QUÉBÉCOIS

Table ronde sur la relève du cinéma québécois animée par Michel Coulombe.
« Quand on a 30 ans, quel que soit le secteur dans lequel on travaille, n'a-t-on pas toujours l'impression de prendre le contrôle? » (Ricardo Trogi), *Ciné-Bulles*, vol. 20, n° 2, printemps 2002, p. 18-29.

« Quand on a 30 ans, quel que soit le secteur dans lequel on travaille,
n'a-t-on pas toujours l'impression de prendre le contrôle? »

Ricardo Trogi

PAR MICHEL COULOMBE

Autour de la table, sept jeunes cinéastes venus faire ensemble l'état des lieux, c'est-à-dire parler de leur génération et témoigner du vent de fraîcheur qui souffle actuellement sur le cinéma québécois. Parmi eux, Ricardo Trogi est certainement celui qui déplace le plus d'air. Réalisateur de plusieurs courts métrages humoristiques dont *Second Chance Inc.* et *One Night*, Trogi met la dernière main à son premier long métrage, *Québec-Montréal*, tourné l'été dernier. Comme lui, Stéphane Lapointe a participé à *La course destination monde*. Moins emporté, assurément plus prudent, peut-être parce qu'il se porte à la défense d'un cinéma populaire qui ne suscite que peu d'enthousiasme chez la plupart de ses collègues, Lapointe vient de terminer un premier court métrage en 35 mm, *Foie de canard et cœur de femme*, qui met en vedette Suzanne Clément et Christian Bégin.

Le parcours de Jéricho Jeudy est très différent des leurs. Cofondateur de Kino (un regroupement de cinéastes qui se retrouvent une fois par mois et s'obligent à tourner) et réalisateur de webzines présentés sur www.silenceoncourt.tv, Jeudy nage littéralement dans le court métrage. Comme plusieurs cinéastes de sa génération, il apprend son métier en travaillant à gauche et à droite. Publicité, vidéoclip, habillage de chaîne, document corporatif, rien n'est exclu. Tout aussi polyvalent, Philippe Gagnon est passé par l'Institut national de l'image et du son (INIS). Il est à la fois technicien, cinéaste et directeur de Spirafilm, un regroupement de cinéastes de Québec qui célèbre cette année, fait rarissime, son 25^e anniversaire. Quant à Denys Desjardins, membre actif du Mouvement spontané pour sauver l'Office national du film (MSSO), il enseigne le cinéma depuis des années. Sa résidence de cinéaste à l'ONF lui a permis, notamment, de tourner *Mon œil pour une caméra*, un film autobiographique à la frontière des genres.

Les deux réalisatrices qui complètent le groupe ont au moins un point commun. Au moment de se réunir avec leurs collègues pour parler cinéma, Julie Hivon et Louise Archambault se préparaient à accoucher à la mi-janvier. En plus d'enseigner le cinéma, Julie Hivon a tourné un long métrage, *Crème glacée*,

chocolat et autres consolations, lancé l'automne dernier avec un certain succès. Quant à Louise Archambault, elle s'est fait remarquer avec un court métrage, *Atomic Saké*. Lors de l'édition 2001 de l'événement saguenéen Regard sur la relève du cinéma québécois, elle signait un film improvisé intitulé *Y a pas de crème molle en hiver*.

Sept cinéastes donc. Une génération. Quelques incertitudes, plusieurs questions, autant d'éclats de rires...

Ciné-Bulles : *L'automne dernier, la très grande majorité des films québécois sortis en salle étaient des premières ou des deuxièmes œuvres. S'agit-il d'un concours de circonstances ou d'une vague de fond?*

Denys Desjardins : Il se passe certainement quelque chose. La génération de la trentaine est là en force. Tout de même, il restera toujours une portion de l'arrière-garde en place.

Ciné-Bulles : *Cela donne un cinéma nouveau?*

Denys Desjardins : Pas nécessairement. On récupère. On fait référence à ce qui a été fait, du moins en documentaire, comme pour revenir à une période où le documentaire était synonyme de cinéma. C'est pour cela que plusieurs documentaristes de ma génération s'inspirent du passé pour retrouver une certaine liberté d'action et un engagement qui redonnent un sens au documentaire. C'est aussi une question de survie qui nous oblige, en tant que créateurs, à occuper un terrain qui ne soit pas celui de la télévision.

Ricardo Trogi : Quand on a 30 ans, quel que soit le secteur dans lequel on travaille, n'a-t-on pas toujours l'impression de prendre le contrôle? J'ai des amis en informatique. Ils ont le même sentiment. C'est un fait de génération.

Julie Hivon : D'ailleurs, les cinéastes de ce qu'on appelle l'arrière-garde ont probablement eu la même impression à 30 ans.

Ciné-Bulles : *À cette différence qu'il y a 10 ans par exemple les cinéastes québécois tournaient souvent leur premier long métrage dans la quarantaine.*

Louise Archambault : C'est d'ailleurs le cas de Catherine Martin (*Mariages*) et de Bernard Émond (*La femme qui boit*), ce qui donne des films différents de ceux que nous avons faits ou que nous allons faire. Ce que j'aime des films sortis l'automne dernier, c'est qu'ils sont très différents les uns des autres. *Crème glacée, chocolat et autres consolations* ne ressemble pas à *Une jeune fille à la fenêtre* de Francis Leclerc.

Ciné-Bulles : *Pour vous tous, le long métrage est-il clairement l'objectif avoué, ce vers quoi vous tendez?*

Ricardo Trogi : C'est l'objectif déclaré, tellement qu'il m'est difficile de comprendre que ce ne soit pas le cas pour d'autres. De la même façon, j'imagine mal qu'un musicien rêve de faire strictement de la musique pour la publicité. Sauf si, évidemment, il n'aime pas travailler avec des acteurs et préfère le documentaire, un réalisateur qui aime un peu son métier a envie de tourner ne serait-ce qu'un court métrage de huit minutes. À partir de là, ce n'est pas long qu'il imagine pouvoir faire autre chose...

Pour ma part, j'y suis allé étape par étape. En tournant des courts métrages, j'ai appris qu'entre l'écriture et la sortie d'un film il y a des choses qu'on ne contrôle pas. Le travail consiste par la suite à la fois à apprendre à mieux contrôler ce qui nous échappe et à suivre le mouvement du film. On peut essayer de tout mener à la baguette, mais on risque de se faire détester des membres de son équipe. Pour qu'un directeur artistique se donne pendant quatre mois à un projet de film, il faut qu'il ait suffisamment de latitude. Si on lui casse tout le temps les jambes... Quand on fait un film, il faut donc admettre qu'on ne contrôle pas tout. C'est encore plus vrai dans le cas d'un long métrage.

Stéphane Lapointe : Pour moi, c'est clair depuis longtemps : je veux réaliser des longs métrages. Je viens de tourner un premier court métrage en 35 mm et j'écris actuellement un scénario de long métrage.

Philippe Gagnon : Pour ma part, j'espère profiter du programme de l'INIS, où j'ai étudié, pour réaliser un long métrage à moins de 800 000 \$, tourné en vidéo, gonflé en 35 mm. Je veux être sûr de ce que je fais parce que je sais qu'il peut être très difficile de faire son deuxième film. D'autres que moi écrivent le scénario et il faudra que cela m'allume. Autrement, c'est tout simple, je ne ferai pas ce film.

Julie Hivon : Je visais moi aussi le long métrage. Avant *Crème glacée, chocolat et autres consolations*, j'avais tourné deux courts, *Baiser d'enfant* et *Dans le parc avec toi*. Si le système de financement était différent, j'aimerais revenir au court métrage. Mais il m'a fallu autant de temps pour trouver le financement de mes courts que pour le long métrage. Le court métrage, c'est bien si cela peut être plus léger. Hélas, il faut attendre des mois pour monter le financement, surtout si, comme moi, on tourne avec de la pellicule et si on n'a pas son propre équipement. J'ai eu envie de revenir au court, mais j'ai aussitôt pensé à tout le temps qu'il fallait y mettre et aux problèmes de diffusion, et cela m'a dissuadée.

Denys Desjardins : Quitte à tourner un long métrage tous les cinq ans...

Julie Hivon : C'est effectivement l'inconvénient.

Philippe Gagnon : Remarquez, on ne trouve pas plus de cinéastes qui parviennent à financer un court métrage chaque année.

Ciné-Bulles : Il y a d'autres façons de faire du court métrage. On peut aussi tourner en vidéo et travailler avec très peu de moyens.

Julie Hivon : En effet, mais la façon traditionnelle de financer un court métrage est aussi lourde que s'il s'agissait d'un long. Pour chacun de mes courts métrages, il a fallu compter un an de financement. Un peu d'argent ici, un peu là. Évidemment, au niveau de l'écriture, c'est beaucoup plus court. Et puis, comme le tournage d'un court métrage s'étend sur cinq ou six jours, il peut être plus familial. Difficile par contre de faire léger dans le long métrage.

Ricardo Trogi : Je peux écrire l'histoire d'un court métrage et le tourner la semaine d'après. Ce n'est pas tout le temps une bonne histoire, évidemment, mais il m'apparaît difficile d'attendre un an avant de tourner un court métrage. Un an plus tard, je suis rendu ailleurs. Dans le cas d'un long métrage, je peux faire ce sacrifice. En fait, si je reçois de l'argent pour tourner un court métrage un an après l'avoir scénarisé, je vais me demander s'il est possible de soumettre autre chose, d'écrire un nouveau scénario en fin de semaine. Nous avons la chance de pouvoir travailler avec des moyens de production très accessibles. D'ailleurs, s'il y a une chose qui nous distingue des générations qui nous précèdent, c'est qu'on est supposé mieux se débrouiller avec la vidéo et l'ordinateur. Ils ont peur de tout cela comme on aura peut-être peur à notre tour des tables de montage de poche qui feront le bonheur des plus jeunes dans quelques années.

Denys Desjardins : Déjà dans les années 1970, Jean Pierre Lefebvre parvenait à tourner un long métrage par année, en collaboration avec sa femme, Marguerite Duparc. Il n'avait pas d'ordinateur, mais il contrôlait ses moyens de production.

Jéricho Jeudy : Avoir sa table de montage, c'est la clé.

Louise Archambault : Et sa caméra!

Jéricho Jeudy : Quant à moi, je vise aussi le long métrage. Il y a quelques énergumènes qui sont fanatiques du court métrage, mais ce sont des exceptions. Je vise le long non seulement parce que c'est un point culminant par rapport au métier de réalisateur, mais aussi parce qu'on ne vit pas du court métrage. En fait, dans le cas du court métrage, si l'on se dégage un salaire, on finit tôt ou tard par le réinvestir dans le film. Dommage que le financement du court soit si lourd, car ce format permet de faire des folies autrement irrecevables.

Ricardo Trogi : J'ai fait partie d'un comité d'analyse de projets une seule fois, à la SODEC. On devait choisir parmi une cinquantaine de projets de courts métrages. En lisant les scénarios, j'étais curieux de voir ce que telle ou telle idée pouvait donner. Dans le cas de longs métrages, je me serais posé davantage de questions. Curieusement, un ou deux films faisaient consensus, mais ce n'était pas nos projets préférés, et c'est peut-être là un des travers du financement public. Les analystes des projets, les décideurs, ne parviennent peut-être pas toujours à faire accepter les projets qui leur plaisent le plus, soucieux qu'ils sont d'arriver à une décision consensuelle.

Julie Hivon : Pour financer un long métrage, il faut soumettre le scénario à plusieurs organismes, à autant de comités. Tout ce monde-là doit se mettre d'accord, ce qui entraîne probablement des compromis.

Jéricho Jeudy : On n'a pas créé Kino contre les institutions mais tout de même en réaction à la réalité du Québec qui exige qu'on attende trois ans avant de faire son film, ce qui ne suffit pas à un cinéaste.

Ciné-Bulles : *Revenons à la légèreté évoquée plus tôt.*

Julie Hivon : Je voulais tourner mon premier long métrage avec une petite équipe, ce qui ne va pas de soi. Les techniciens ont la gentillesse d'accepter de tourner un long métrage à petit budget au minimum syndical, ce qui nous oblige en contrepartie à faire des concessions. Untel a besoin de deux assistants, tel autre veut sa propre camionnette. Le budget de chaque département a ainsi tendance à exploser. Dans le cas d'un court métrage, on demande aux membres de l'équipe de se prêter à l'expérience quelques jours, ce qui est plus facile à négocier. Comme le tournage d'un long métrage dure cinq semaines, on ne veut surtout pas que l'équipe arrive sur le plateau exaspérée parce que la préproduction a été infernale et que tout le monde est mal payé. Alors on s'entoure d'une équipe plus importante que celle qu'on aurait souhaitée.

Ricardo Trogi : Moi, sur mon premier tournage, j'ai observé. Je n'ai pas fait le champion parce qu'il y a des trucs que je ne connaissais pas. Ma productrice m'a convaincu de m'entourer de gens d'expérience en me disant que je pourrais, si cela ne convenait pas toujours — et c'était parfois le cas —, travailler avec des gens de ma génération.

Julie Hivon : Je coproduisais mon film, mais ce n'était pas plus évident!

Ricardo Trogi : Je comprends que le directeur artistique n'ait pas envie d'aller lui-même couper le sapin dont il a besoin. Mais il est bien possible que je tourne mon prochain film avec un directeur artistique prêt à tout faire seul. Et puis pourquoi faut-il tourner un film en 22 jours?

Julie Hivon : La solution aux problèmes d'argent, c'est souvent de couper des journées de tournage de sorte que tout le monde se retrouve avec une charge de travail complètement débile. Alors que moi, j'ai besoin que le moral soit bon sur le plateau.

Philippe Gagnon : Quand on fait un film, c'est normal, on veut que tout le monde embarque.

Ricardo Trogi : C'est irréaliste. J'ai renoncé à vouloir mettre tout le monde dedans comme un imbécile, car je sais que bien des techniciens ne sont sur mon plateau que parce qu'ils sont disponibles, sans plus.

Louise Archambault : J'écris le scénario de mon long métrage actuellement. Le titre de travail est *Familia*. J'ai fait des courts métrages dans le passé,

notamment une comédie tournée l'été dernier, *Mensonges*, et j'espère poursuivre après mon long métrage. Si je veux faire un long métrage, c'est parce que cela me permet d'approfondir une histoire, de fouiller les personnages. J'aurais pu traiter mon sujet en court métrage, mais l'impact ne serait pas le même. Tout de même, c'est bon aussi parfois de rester à la surface. On va alors chercher une ambiance, une émotion.

Philippe Gagnon : On ne raconte pas les mêmes histoires selon que l'on tourne un court ou un long. Mon dernier court métrage, *Vous êtes ici*, tourné pour la série *Entrée côté courts*, est très dramatique. Je n'aurais pas pu soutenir ce ton pendant tout un long métrage. Ma mère braille à la fin du film et je n'ai pas le goût qu'elle pleure pendant une heure et demie... L'huile de Lorenzo! En fait, je ne crois pas que l'on puisse soutenir pareille tension dans un long métrage.

Louise Archambault : De toute façon, un film compte plusieurs parties, des moments graves, d'autres plus légers.

Ciné-Bulles : Avez-vous peur de l'échec d'un premier long métrage?

Ricardo Trogi : Quand on a encore aucun long métrage à son actif, il faut pouvoir convaincre ceux qui gèrent les fonds publics. Ils jouent aux dés en pariant sur un jeune cinéaste; aussi je suis convaincu qu'un échec a des conséquences importantes.

Denys Desjardins : Moi aussi. Je viens de terminer mon premier long métrage, *Mon œil pour une caméra*. C'est tourné avec des images réelles et monté comme de la fiction. J'en suis le personnage principal puisque le film est autobiographique.

Ricardo Trogi : Toi pour vrai ou dans la peau d'un personnage?

Denys Desjardins : Difficile d'être réellement soi-même quand on réalise le film. Pour moi, c'est du cinéma avant d'être de la fiction ou du documentaire. Mon expérience est très différente des vôtres, car le film a été tourné sur une année. Un an, c'est effectivement beaucoup. Aussi, cela devient impossible de garder la même équipe de tournage. Avec 22 jours de tournage, toutefois, je serais vraiment à l'étroit, car j'ai besoin de temps de réflexion.

Julie Hivon : C'est le rêve de tout le monde! Mon scénario prévoyait des scènes d'été et d'autres d'hiver, mais on a dû y renoncer parce qu'il fallait payer des assurances pour chaque tournage. Tourner à petit budget ne me pose pas de problème, mais je veux plus de temps.

Jéricho Jeudy : Or, quand il y a plus de moyens, ce n'est pas nécessairement la priorité...

Louise Archambault : J'ai travaillé sur le plateau d'*Un crabe dans la tête* d'André Turpin. L'équipe était composée d'une quinzaine de personnes et nous avons eu 35 jours de tournage. André aurait aimé en avoir davantage, mais nous

avons tourné sans la participation financière de Téléfilm Canada, qui ne s'est associé au projet que plus tard, de sorte qu'il lui a fallu, comme d'ailleurs les producteurs, investir son salaire dans le film. J'ai fait les costumes et la photographie de plateau sans assistant, ce qui était très exigeant. L'équipe était composée d'amis et nous avons tourné à la maison. L'enfer! Il y a un prix à payer lorsqu'on tourne de cette façon. Ainsi, André a tourné principalement en lumière naturelle, ce qui coûte moins cher en éclairage et permet de tourner plus rapidement. De plus, il n'y avait pas de maquilleur ou de coiffeur sur le plateau.

Julie Hivon : Moi aussi, je ne voulais ni maquilleur ni coiffeur sur mon plateau, mais avec France Castel, ce n'était tout simplement pas possible...

Louise Archambault : Quand on réalise un film à petit budget, il faut accepter qu'il y ait des erreurs de continuité et miser beaucoup, comme l'a fait André, sur le montage pour trouver la structure exacte du film.

Denys Desjardins : C'est au montage que j'ai su que j'avais tourné un long métrage! Le film devait faire 52 minutes, mais j'ai constaté que sa longueur naturelle était plutôt de 75 minutes.

Ricardo Trogi : Comment *Mon œil pour une caméra* sera-t-il distribué?

Denys Desjardins : Par Internet. Il sera aussi présenté dans certains festivals, comme Images du nouveau monde à Québec et le Festival international des films sur l'art. La distribution des documentaires passe par des thèmes, or mon film ne correspond à aucun thème bien identifiable.

Ciné-Bulles : *Lorsqu'ils fonctionnent, les films d'auteur québécois rejoignent tout au plus 20 000 ou 30 000 spectateurs en salle, sauf exception comme 15 février 1839 de Pierre Falardeau. Pensez-vous au public?*

Denys Desjardins : Difficile de ne pas y penser. On fait de la communication et on sait très bien que les jeunes réalisateurs québécois qui se lancent dans le long métrage de fiction ont parfois de grandes déceptions, par exemple Alain Desrochers, qui a tourné *La bouteille*, ou Denis Chouinard, qui a fait des compromis pour rejoindre le public avec *L'ange de goudron*, sans succès.

Ricardo Trogi : Quand je tourne, j'oublie tout cela, mais à l'écriture, c'est très présent. Nous avons écrit *Québec-Montréal* à trois; aussi, nous avons toujours un public sous les yeux.

Julie Hivon : Bien sûr, je veux communiquer avec un public, mais il m'est impossible de savoir combien il y aura de personnes. Le problème aujourd'hui, c'est d'amener le public dans les salles.

Ciné-Bulles : *Il y a un fossé important entre le public que vous rejoignez et celui de comédies comme Nuit de noces, Miracle à Memphis et Les Boys III.*

Stéphane Lapointe : Oui, pourquoi fait-on une différence entre les comédies populaires et les films d'auteur? Moi, je veux faire un film qui me ressemble et qui plaise à un vaste public.

Louise Archambault : C'est bien ce qu'on souhaite tous!

Stéphane Lapointe : Tout de même, on lève facilement le nez sur tout ce qui est commercial!

Jéricho Jeudy : Les films populaires sont faits avec des ingrédients bien identifiés. On fait de la comédie parce que l'humour est très populaire au Québec, on y met des humoristes qui font salle comble, on ajoute le hockey et une « couple de pitounes ».

Stéphane Lapointe : Moi je veux faire de la comédie dramatique, un film comique, intelligent, humain, qui n'utilise pas la recette, mais qui se situe dans le registre de *La crise*, de *Toto le héros* ou de *Quatre mariages et un enterrement*.

Ciné-Bulles : *Si le succès populaire est souvent au rendez-vous, nos comédies sont rarement exportables.*

Ricardo Trogi : Mon film par exemple ne l'est pas. À cause du niveau de langage, très québécois, on peut même dire du joul. L'intérêt du film ne réside pas dans l'histoire comme telle, mais plutôt dans le naturel des personnages et cela passe par leur façon de s'exprimer. Nous avons d'ailleurs été très pointilleux à ce sujet pendant le tournage.

Stéphane Lapointe : Eh bien moi, je veux faire une comédie intelligente qui soit exportable!

Louise Archambault : En anglais ou en français?

Stéphane Lapointe : Un bon film reste un bon film quelle que soit la langue.

Ricardo Trogi : Pourtant, si tu tournes une comédie québécoise en français international, ce sera raté!

Stéphane Lapointe : Il y a un précédent, *Le déclin de l'empire américain*.

Ciné-Bulles : *Pourquoi écrivez-vous le plus souvent vos scénarios?*

Julie Hivon : Trouver quelqu'un avec qui on va connecter n'est pas si facile.

Jéricho Jeudy : Mon premier réflexe serait d'écrire moi-même, mais ce qui me refroidit, c'est que, si on écrit ses propres scénarios, on tourne beaucoup moins.

Philippe Gagnon : Lorsqu'on travaille en collaboration, il faut s'endurer. J'ai écrit un scénario pour un autre réalisateur et j'ai eu l'impression que l'on détruisait mon œuvre. Il faut des affinités.

Ricardo Trogi : Nous étions trois à écrire le scénario de *Québec-Montréal* : Patrice Robitaille, Jean-Philippe Pearson et moi. Nous avons collaboré auparavant à des courts métrages. C'était déjà plus facile dans le cas du long métrage parce qu'il y a des histoires parallèles. Tout de même, nous avons décidé ensemble du contenu de chaque histoire, ce qui oblige évidemment à des compromis. Puis chacun a écrit des dialogues de son côté. Mes deux coscénaristes jouent également dans le film; l'un a écrit son propre rôle, l'autre pas. Comme je réalisais le film, je devais constamment motiver le groupe, une responsabilité parfois lourde à porter. À trois, nous avons écrit un premier jet de 147 pages en un mois. En le regardant, le producteur s'est esclaffé parce que, de toute évidence, c'était trop long. À partir de là, il a fallu compter une année de travail.

Stéphane Lapointe : Quant à moi, j'écris seul et je prévois un mois pour le scène à scène, deux mois pour la première version du scénario et près d'un an pour la version finale.

Philippe Gagnon : Pendant ce temps, évidemment, il faut faire autre chose pour gagner sa vie!

Ricardo Trogi : Il faut vivre aussi pour alimenter son écriture.

Stéphane Lapointe : J'ai besoin de pratiquer les deux métiers, l'écriture et la réalisation. Mon expérience d'écriture de *sitcoms* (*Histoires de filles*) me permet d'avoir un style plus punché.

Denys Desjardins : J'ai écrit le scénario de *Mon œil pour une caméra* et je l'ai fait lire aux gens de l'équipe puisqu'ils sont dans le film. Puis j'ai réécrit les scènes au fur et à mesure du tournage pour tenir compte des saisons ou de l'évolution de la situation.

Ricardo Trogi : Il m'est arrivé de tourner des premiers jets et je ne le regrette pas.

Jéricho Jeudy : Avec Kino, on peut y aller à l'instinct, en sachant qu'on ne contrôle pas tout. On surfe sur quelque chose qu'on ne connaît pas trop, ce qui donne des films différents.

Ricardo Trogi : J'ai participé à des événements impro-performance où l'on tourne à toute vitesse. Au bout de 12 minutes, on a établi le scénario et on ramène le film terminé 3 heures plus tard.

Louise Archambault : Moi j'ai exigé 48 heures à Chicoutimi. Jean-François Rivard y était arrivé en 24 heures l'année précédente. N'empêche, je n'ai rien vu du festival!

Ricardo Trogi : Les gens qui assistent à ce genre de performance ont l'impression de faire partie d'un groupe de privilégiés, ce qui explique en partie la popularité de ces événements.

Jéricho Jeudy : Un certain public recherche la surprise. Ces gens viennent voir à Kino des films imparfaits, tournés avec les moyens du bord, très loin de ce qui est à l'affiche au Paramount. Bien sûr, ces films peuvent être « broche à foin », mais ils ne sont pas soumis à un cadre formel standard et on ne se demande pas s'il s'agit d'un documentaire ou d'un film d'auteur.

Philippe Gagnon : Il y a aussi une certaine actualité qui donne parfois une valeur supplémentaire à ces événements. À la mort de Maurice Richard, des Kinoïtes lui ont aussitôt consacré des films. Même chose avec le Sommet des Amériques. Tout le monde avait une caméra et un masque à gaz.

Jéricho Jeudy : Je n'avais pas de masque à gaz!

Philippe Gagnon : Moi, j'ai décidé non seulement de tourner un film lors du Sommet, mais de le montrer la semaine même. Aujourd'hui, j'hésiterais à le présenter en public mais là, décidé à participer aux événements qui se sont tenus en réaction au Sommet, j'ai monté mon film, *Gladiator II*, en une nuit, et il a été présenté à plusieurs occasions.

Jéricho Jeudy : Pour les Kinos, c'est pareil. Certains ne valent que dans l'instant présent. Mais le quart d'entre eux tiennent la route, ce qui est déjà énorme. Qui sait, le public qui fréquente Kino sera peut-être plus curieux de voir nos longs métrages, ce qui nous permettrait de rejoindre plus que 20 000 spectateurs, car 20 000 spectateurs, c'est un score déplorable.

Philippe Gagnon : Les événements cinématographiques permettent de construire des publics. C'est le cas certainement de Regard sur la relève du cinéma québécois au Saguenay, qui a créé un intérêt supplémentaire autour de *La moitié gauche du frigo* de Philippe Falardeau et qui sera l'occasion de ressortir *Une jeune fille à la fenêtre* cette année.

Jéricho Jeudy : Il reste certainement des portes à défoncer en distribution au Québec.

Julie Hivon : On pourrait commencer par distribuer correctement nos films en région au Québec. Les *blockbusters* y prennent toute la place.

Philippe Gagnon : Même à Québec on a le sentiment d'être en région. C'est dans un complexe près de l'aéroport de Québec que je parviens à voir les films québécois.

Ricardo Trogi : On se plaint que les gens ne voient pas suffisamment de films québécois, mais peut-on leur en vouloir? Je n'ai commencé à m'y intéresser que lorsque j'ai suivi mon premier cours de cinéma au cégep. Un professeur nous avait obligés à aller voir un film sous-titré. Dans notre métier, on a vite tendance

à oublier que, pour la plupart des gens, le cinéma constitue une distraction. Les schtroumpfs verts sont arrivés, allons-y! Nous nous adressons plutôt à l'élite qui s'intéresse au petit film annoncé discrètement. Or, ce public n'augmentera pas.

Julie Hivon : J'enseigne au cégep. Pour mes étudiants, cela demande un effort d'aller voir un film québécois. Des étudiants m'ont même demandé si mon film était québécois! Ils ont bien des préjugés à l'égard du cinéma québécois.

Denys Desjardins : J'enseigne depuis 10 ans et je compte bien arrêter après toutes ces années à me retrouver devant des étudiants qui rêvent de devenir des stars de Hollywood.

Philippe Gagnon : Quand nous avons tourné *Le ciel sur la tête* de Geneviève Lefebvre et André Melançon, les gens voulaient savoir pourquoi on les dérangeait. Lorsque certaines personnes apprenaient que nous tournions un film québécois, elles étaient encore plus fâchées. Quoi! On les empêchait pendant quelques minutes d'aller faire leur épicerie, et ce n'était même pas pour un film américain!

Ciné-Bulles : *Dans ce contexte, comment se débrouillent les réalisatrices?*

Louise Archambault : Je ne pense pas qu'aujourd'hui ce soit plus difficile pour les femmes que pour les hommes de tourner un long métrage. Il y a davantage de discrimination dans le secteur de la publicité, où les femmes prennent difficilement leur place. L'impression que les hommes soutiennent mieux la pression ou sont plus performants persiste. Ce qui nous distingue d'eux, ce sont les sujets que l'on aborde dans nos films, la présence plus marquée de personnages féminins.

Julie Hivon : Je n'ai pas eu plus de difficulté qu'un réalisateur masculin à faire mes films. S'il reste des traces de sexisme, c'est très subtil. Lorsqu'une femme entre dans un laboratoire par exemple, c'est comme si elle avait « Nouille » écrit dans le front. Forcément, elle ne s'y connaît pas! Ainsi, lorsque je suis allé visionner le gonflage 35 mm de mon long métrage avec la directrice de la photographie — deux femmes! —, nous avons constaté que la copie était floue, sauf la dernière bobine. On nous a répondu que le film était flou, mais que l'on ne s'en était tout simplement pas rendu compte jusque-là!

Ciné-Bulles : *De jeunes cinéastes se sont regroupés récemment autour de Kino mais aussi autour du MSSO. Sentez-vous poindre un mouvement de solidarité chez les cinéastes de votre génération?*

Denys Desjardins : Je ne sais pas si nous sommes plus mobilisés que dans les années 1970, mais nous nous sommes réunis parce que nous partagions des vibrations, parce que nous voulions brasser la cage et préserver des outils qui peuvent nous servir.

Jéricho Jeudy : À Kino, même phénomène. On lève un drapeau, on sonne une cloche, et aussitôt il y a des gens qui sortent de derrière les buissons! Il se passe

quelque chose dans notre génération. Il y a un véritable goût pour l'action, coûte que coûte.

Denys Desjardins : Avec le MSSO toutefois nous ne sommes pas parvenus à intéresser les cinéastes qui ont travaillé pendant des années à l'ONF et qui auraient aujourd'hui l'autorité d'élever la voix. Une seule exception, Jacques Godbout, qui avait travaillé avec l'un des membres du MSSO, Philippe Falardeau.

Philippe Gagnon : À Québec, on n'a pas le choix. Dès que quelqu'un fait quelque chose, on va le chercher, si bien qu'on se retrouve tous à Spirafilm. Tout de même, on ne se parle véritablement que depuis peu. Avant, il y avait une compétition entre la Bande vidéo et Spirafilm, la vidéo et le film. Le phénomène s'est atténué.

Louise Archambault : Quand on participe à des événements comme celui de Chicoutimi, on se rapproche les uns des autres, on s'encourage, et cela compte.

Jéricho Jeudy : Et cela, c'est différent des années 1980.

Julie Hivon : Pour ma part, je fais partie d'un regroupement de cinéastes, les Films de l'autre. Chacun fait ses films, mais nous avons un lieu de ralliement.

Ciné-Bulles : Tourneriez-vous en anglais?

Ricardo Trogi : Depuis l'an passé, je crois que oui. Je suis allé à Winnipeg, où j'ai rencontré, dans le cadre de Local Heroes, des cinéastes anglophones avec lesquels j'ai tout de suite senti une complicité, ce qui a évacué les nombreux préjugés que j'entretenais à l'égard de nos collègues canadiens-anglais.

Philippe Gagnon : Quant à moi, j'ai réalisé mon premier court métrage en anglais à Vancouver. J'aimerais d'ailleurs tourner un long métrage avec les gens avec lesquels j'ai étudié.

Stéphane Lapointe : Moi, peu m'importe la langue. L'anglais, l'égyptien ou le serbo-croate.

Julie Hivon : Il faudrait un sujet ou une collaboration pour que je veuille tourner en anglais, pas la volonté de rejoindre un autre public.

Philippe Gagnon : D'ailleurs, je doute qu'on rejoigne automatiquement un plus large public en tournant en anglais. Les Canadiens anglais ne vont pas voir leurs films et envient souvent la situation du cinéma au Québec.

Louise Archambault : Moi aussi, j'ai envie de puiser à d'autres cultures, de m'ouvrir à des collaborations qui m'amèneraient ailleurs.

Jéricho Jeudy : J'adore les films où se côtoient plusieurs cultures. Il suffit alors de sous-titrer ceux qui ne parlent pas français, comme on l'a fait dans *Le violon rouge* de François Girard.

Denys Desjardins : Une grande partie de *Mon œil pour une caméra* se déroule en anglais puisque je tournais à Toronto et à Ottawa. C'était nécessaire; aussi, je ne me suis pas posé davantage de questions.

Ciné-Bulles : Si l'on se retrouvait dans 10 ans qu'aimeriez-vous pouvoir dire?

Stéphane Lapointe : Je vous l'avais dit, c'est possible!

Ricardo Trogi : Si tout a bien été, j'aurai tourné trois longs métrages et deux courts.

Jéricho Jeudy : J'aimerais avoir tourné des longs métrages qui soient allés partout au Québec et qu'il y ait eu un éveil du public à l'égard du cinéma québécois. Si l'on s'était débarrassé du préjugé défavorable à l'égard du cinéma québécois, je serais heureux.

Louise Archambault : Déjà il me semble y avoir une meilleure perception du cinéma québécois. On sent un certain élan. Dans 10 ans? J'aimerais pouvoir dire que je suis heureuse, c'est-à-dire que j'ai pu réaliser mes projets, personnels et professionnels. Et que cela continue!

Julie Hivon : Si, dans 10 ans, j'ai encore envie, vraiment envie, de faire des films, et si je touche des gens, plus de gens, je serai satisfaite.

Philippe Gagnon : J'aimerais faire des films qui ressemblent à ceux que j'aime, ceux qui me touchent le plus, les films indépendants américains, par exemple *Safe*, *Memento* ou *Drugstore Cowboy*. On peut faire des films comme ceux-là en français au Québec.

Denys Desjardins : En 1996, je me battais aux États généraux sur le cinéma et la vidéo pour que l'on perçoive une partie du guichet pour financer nos films. Il faudrait avoir réglé cette question dans 10 ans. On ne peut pas mener ce genre de bataille éternellement. Il faut également avoir un accès plus facile aux salles.

Stéphane Lapointe : Il faut certainement briser cette impression que nous avons une cinématographie à deux temps. D'un côté le colon, de l'autre l'hermétique. D'ailleurs, heureusement, cela tend à changer.

Ricardo Trogi : Dans 10 ans? L'idéal, ce serait de devoir refuser votre invitation parce que nous sommes en plein tournage!

ANNEXE III

MATÉRIEL PÉDAGOGIQUE

À L'INTENTION DES ÉLÈVES

L'annexe suivante constitue un recueil de documents pouvant être photocopié (en tout ou en partie) et distribué aux élèves. La sélection du matériel est laissée à la discrétion des enseignants, selon la matière qu'ils jugeront nécessaire de retenir pour le cours. Outre le résumé du film et quelques renseignements biofilmographiques concernant les cinéastes, on y trouve quelques-uns des points abordés dans le présent cahier.

COMPILATION DE COURTS MÉTRAGES QUÉBÉCOIS

PRÉSENTATION DES FILMS

- 1 *Fly Fly* de Mariloup Wolfe
- 2 *La petite histoire d'un homme sans histoire* de Jean-François Asselin
- 3 *Une p'tite nuit* de Jennifer Alleyn
- 4 *Le retraité* d'Yves Bélanger
- 5 *Soowitch* de Jean-François Rivard
- 6 *JUICE* d'Isabelle Lavigne
- 7 *Parapluie Bomb City* de Dominic Gagnon
- 8 *Foie de canard et cœur de femme* de Stéphane Lapointe
- 9 *Projet 57* de Dominique Laurence

À chacun des neuf courts métrages québécois sont associées les sections suivantes :

- La fiche signalétique du film;
- Le résumé du film;
- La courte biographie du cinéaste.

FLY FLY
de Mariloup Wolfe

La fiche signalétique du film

Offert en VHS/coul./3 min/2001/comédie dramatique

Réalisation : Mariloup Wolfe
Scénario : Justin Laramée et Mariloup Wolfe
Image : Daniel Roby
Son : Martin Poirier
Musique : Justin Laramée
Montage : Yann Thibodeau
Production : Mariloup Wolfe – Productions du Grand Méchant Loup
Distribution : Zone Films
Interprétation : Justin Laramée

Le résumé du film

Fly Fly est un petit poème cinématographique illustrant l'univers d'un homme (Justin Laramée) dans la vingtaine, qui nourrit l'espoir de rencontrer l'amour par le « billet » des mouches.

À propos de la réalisatrice

Diplômée en production cinématographique à l'Université Concordia, Mariloup Wolfe a réalisé cinq courts métrages, dont un qui lui a valu le prix Vision Globale pour la meilleure direction artistique. Avec *Fly Fly*, elle a remporté le Prix du meilleur film toutes catégories au concours 120 secondes de Cinélande. Ne pouvant se contenter d'un seul côté de la caméra, elle est également comédienne (*2 frères I-II*, *Tag*, *Km/h*, *Caserne 24*, *Ramdam* et *Jean Duceppe*). Elle prépare son premier long métrage.

