

Félix Dufour-Laperrière, *Transatlantique*, Festival du nouveau cinéma, 9 et 14 octobre 2014

Charles Guilbert

Numéro 99, hiver 2015

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/73374ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Guilbert, C. (2015). Compte rendu de [Félix Dufour-Laperrière, *Transatlantique*, Festival du nouveau cinéma, 9 et 14 octobre 2014]. *Ciel variable*, (99), 86–87.

Kgatitsoe's prospects appear dire and place him in the company of other modern "relocations" and "disappearances."

A second paragraph in the caption describes the practice in which valuable farm land is cleared of black owners and tenants in order to be made available to white farmers. Such were the "values" of the epoch. This photograph is dated 1986, eight years before the formal ending of white minority rule.

Such a narrative is no doubt familiar to Canadian audiences, the system of forced relocation onto "reservations" having been rigorously and widely applied to Canada's indigenous peoples. It is widely held that the Canadian system of "reservations" and segregation of indigenous peoples served to inspire the authorities of South Africa as they extended their domination with the application of similar practices.

Goldblatt photographed the scene near the Lonro platinum mines following the shooting of over a hundred striking mine workers by police in 1912. In the foreground, rising from a patch of bushy long grass and rocks, several simple white wooden crosses, some standing, some fallen, mark and commemorate those killed. The view looks uphill, and just over the crest of this ridge large electrical transmission towers make their connection to the Lonro smelter.

With his characteristic independence,

Goldblatt challenges any easy perception of progress after the overcoming of apartheid. Just as this photograph presents the mine facilities behind the murder scene, we are encouraged to contemplate the persistence of capital with its executives and shareholders, now multinational and distant, who call the shots.

Such is Goldblatt's landscape. Until recently he has presented it in black-and-white prints, although there are two colour prints in the exhibition. They are "before and after" photos of Freedom Square, Soweto in 2003 and in 2006, with the location renamed Walter Sisulu Square. In the first image, the square is an open "people's place"; in the second, the open market ground has been replaced with an authoritative new facility, now resisted and rejected by the square's former users, who, no doubt, are all too aware of the coercive powers of such "structures."

If Goldblatt sees these buildings and places as expressing the normalization of coercion and corruption as acceptable ways of life, his response is that of photography practised as a means of interruption and denaturalization. His is one of the world's great projects of documentary reportage and, as such, is clearly distinguishable from the interventions of Edward Burtynsky, Alfredo Jaar, and Sebastiao Salgado, whose practices rest on pictorial



Here, on 26 June 1955, under harassment by the police, some 3000 people from all over South Africa, representing many organisations, adopted the Freedom Charter, which inspired the constitution of post-apartheid democratic South Africa. Freedom Square, Kliptown, Soweto, Johannesburg. 10 December 2003, from the series *Structures of Dominion and Democracy*, inkjet print, 140 x 173 cm, courtesy of the Marian Goodman Gallery

aesthetic practices deriving from painting. Goldblatt distinguishes himself from this tradition, referring to himself as a "craftsman." In his photographs, we face the paradox of the simultaneous engagement and detachment that the documentary perspective evokes. The remarkable

achievements of his practice recognize the unfolding of actuality in its duration.

Stephen Horne lives near Paris and writes on contemporary art for publications in Canada and abroad.

Félix Dufour-Laperrière

Transatlantique
Festival du nouveau cinéma
9 et 14 octobre 2014



Photogrammes du film *Transatlantique*, 2014, Montréal, 72 min

Il est des films qui laissent sur nous une large empreinte. C'est le cas de *Transatlantique*, de Félix Dufour-Laperrière, un film-expérience en noir et blanc qui, par sa façon d'aborder le temps et l'espace, oblige le spectateur à un profond abandon. Ce film restitue de façon poétique l'expérience d'une traversée de l'Atlantique que le réalisateur et ses deux frères ont faite à bord d'un cargo dont tous les membres de l'équipage étaient Indiens. Pour rendre compte de cette expérience

unique, qui est en fait la conjonction d'une somme d'expériences, le réalisateur nous fait passer avec souplesse d'une tonalité à l'autre, le film se révélant tour à tour descriptif, abstrait, intimiste, onirique, narratif, contemplatif... Et chaque fois c'est un nouveau rapport au temps qui est suggéré.

On pénètre entre autres dans le temps routinier du travail, lié principalement à l'entretien même du cargo, source incessante de tâches à accomplir et lieu de



labeur impossible à quitter. L'équipage nettoie, peinture, répare, pilote... Et par moments on a l'impression que les corps et le cargo fusionnent en une mécanique commune. Le contraste entre la petitesse des êtres et la grandeur du bâtiment rend patent l'aspect inexorable de ce travail auquel les hommes, en bons Sisyphe, consacrent leur vie.

S'y oppose, me semble-t-il, le temps de la prière (qui ouvre et ferme le film), un temps distendu, détaché, suspendu,

que prolongent des images vertigineuses de l'océan, filmées en 16 mm haut contraste, en négatif et renversé. Le remuement des masses d'eau, filmé dans des cadrages et des lumières diverses, et presque obsessionnellement, renvoie à une immanence où mouvements intérieurs et extérieurs se rencontrent. La traversée se transmue alors en une expérience existentielle. Le temps de la détente, lui, est celui où se font sentir l'attente et la coupure d'avec la terre, ce lieu où l'on fait de la musique, des films... et où l'on aime. Le visage d'une femme en pleurs, image probablement tirée d'un film de Bollywood, vient à quelques reprises hanter l'écran. La présence de cette déesse, muette d'abord, puis chantante, souligne la douleur que cause, pour les marins, le fait d'être coupés de toute féminité. L'équipage, strictement masculin, en est réduit à rêver, à fantasmer ou à se consacrer à des jeux, la cale du bateau se transformant même, pendant quelques heures, en un terrain de cricket.

Et puis il y a le temps de la contemplation, celui qui permet de jouir pleinement

de la passivité de la vision et qui nous ouvre à la *présence du monde*. Félix Dufour-Laperrière nous y invite franchement, imposant parfois un silence total – ce qui est rarissime au cinéma. À plusieurs reprises, la caméra se concentre sur des mouvements tout simples, mais magiques, produits par le tangage du bateau : va-et-vient d'un rideau, par où pénètre une lumière aveuglante ; apparition et disparition de grands traits lumineux striant la cale vaste comme une église ; élargissement et amenuisement du rivage... En leur faisant frôler la fixité photographique – toujours déjouée par ce mouvement qui est au fondement du cinéma –, le réalisateur (issu du cinéma d'animation, il faut le rappeler) réussit à ralentir les images, mimant ainsi l'expérience intérieure liée à la contemplation.

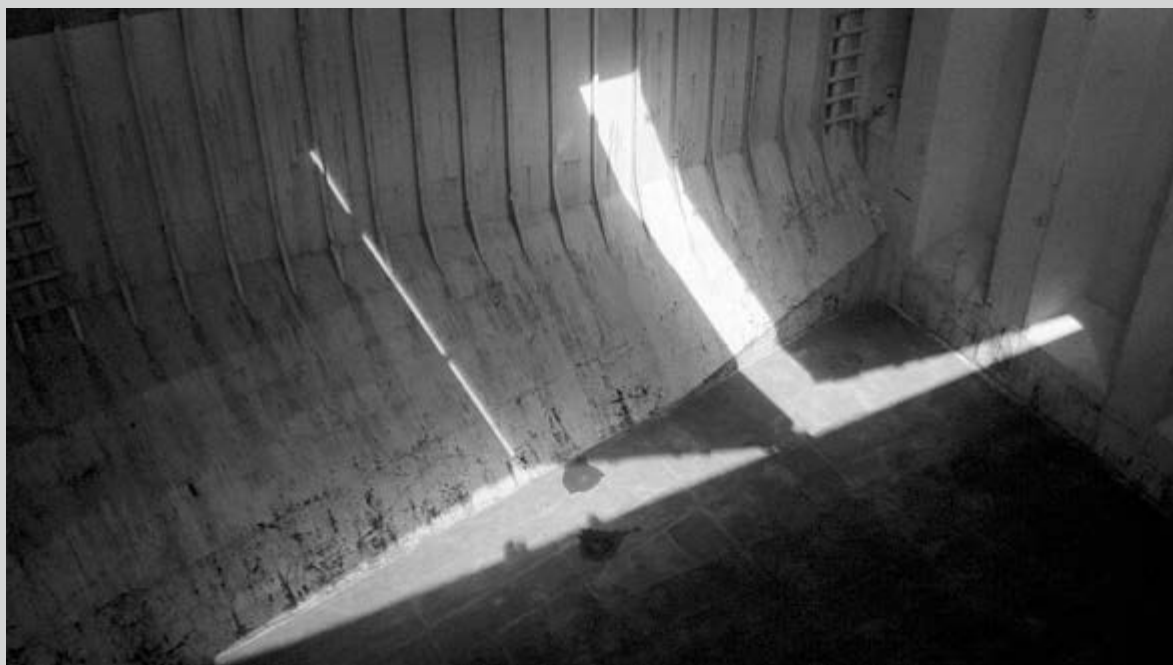
Pour conjuguer les différents types de temps, il fallait faire preuve de partis pris esthétiques nets. Les plans fixes, souvent longs, nous immergent complètement dans des pans de réel. Le travail sonore d'Olivier Calvert, produit essentiellement à partir de bruits captés sur le bateau, relie avec sensibilité les scènes les unes aux autres et nous fait voyager de l'objectivité à la subjectivité, notamment par la transformation de sons synchrones en sons métaphoriques, comme ce bruit scandé de corne de brume qui devient une sorte de mantra vibratoire. S'ajoute à ces choix celui du réalisateur de ne pas traduire les rares paroles prononcées par les membres de l'équipage ; leurs conversations, perdant ainsi leur aspect anecdotique, peuvent être saisies dans leur musicalité et leur

aspect rituel (on sait que ce sont des prières, des consignes de travail, des encouragements sportifs...).

Au parcours entre les différents temps répond une traversée d'espaces physiques contrastés. On va de l'intimité silencieuse des cabines exiguës au vacarme de la vaste salle des machines, du mystère lié à un tigre de porcelaine sur un autel miniature à la frayeur que suscite l'orage violent avançant vers le cargo. À la toute fin du périple, lorsque

l'on voit, à travers les yeux des Indiens, apparaître dans la brume les clochers québécois sur la côte nord du fleuve Saint-Laurent, le film d'atmosphère se boucle en récit : celui d'une rencontre purement physique, spatiale et temporelle, avec l'ailleurs et avec l'autre. Le réel est soudainement redevenu surprenant par sa présence. Et l'on comprend que rien, surtout pas la supposée mondialisation, ne saurait en effacer ces constituants précieux que sont l'altérité et l'étrangeté.

— **Charles Guilbert** est artiste, écrivain et critique (charlesguilbert.ca). Ses réalisations artistiques ont été présentées au Québec et à l'étranger, notamment au Musée d'art contemporain de Montréal, à la Manif d'art de Québec, au Casino Luxembourg et au Metropolitan Museum de Tokyo. —



Photogramme du film *Transatlantique*, 2014, Montréal, 72 min

The Great War: The Persuasive Power of Photography

National Gallery of Canada, Ottawa
27 June to 16 November 2014

The Great War: The Persuasive Power of Photography contains over four hundred images, ranging from private portraits to almost-life-size enlargements of battlefields and scenes from the front. The exhibition addresses the multiple means by which photographs circulated during the war years, while at the same time underscoring the profound sense of loss and devastation experienced by a generation and its descendants. Poignant, lyrical, and, at times, grisly, the photographs offer glimpses into the sheer magnitude of this moment from our collective past.

Photography had been in existence for over seventy-five years at the outbreak of the First World War. From its inception, the medium had been employed to record both the battlefields around the globe

and the faces of soldiers. Just as the cumbersome equipment of the early years was a determining factor in the kinds of images that could be created, so too were the rules of modesty, decorum, and restraint – careful consideration was paid to how the public might react to certain scenes, as well as to conveying and circulating the values of honour, dignity, and valour. From the beginning, it was clear that the medium was a powerful message. Censorship was tightly adhered to, as it was crucial that those at home remain steadfast in the conviction that victory was close at hand; although their loved ones were in harm's way, they clung to the belief that soldiers were well looked after by those in command. Letters home and personal diaries contradicted the majority of the official

images, which showed smiling, jovial young lads who seemed to be having a grand time.

The confluence of advances in photographic technology, access to information through forms of mass communication, and the burgeoning use of the camera by amateur photographers in the early years of the twentieth century created a new visual landscape and a greater appetite for wartime images: photographs were created and disseminated not only for official purposes, but also by the press and for circulation in private hands. Photography pervaded all avenues of military life, although still according to tight constrictions: photographs in personnel records; images of training facilities, military equipment, camps, and numerous group portraits; aerial photographs for

reconnaissance purposes; illustrations for news items that were sent home and to the front; and personal treasures that helped to span the distances by keeping the faces of loved ones close while they were gone for long years.

Included in *The Great War: The Persuasive Power of Photography* are a series of modern prints, created for the exhibition, from war-era autochromes by French photographer Léon Gimpel. Gimpel's images, taken in 1915, depict a group of Parisian children, some of whom likely had male relatives on the battlefield, acting out skirmishes of their own in their neighbourhood streets. Dressed in costume and wielding toy weapons, the children play at war, drawing their inspiration from stories that they have overheard in adult conversations. The images are at once whimsical and sobering, evidence of how the Great War permeated the imaginations of everyone, including children, who could not fathom the depths of the devastation but nonetheless were captivated by its omnipresence.

Photographs from war zones belie the medium's claims to the unerring power