

Dossier : cinéma et photographie

L'ombre de la photographie dans le cinéma québécois

Nicole Gingras

Volume 8, Number 3, April–May 1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/34290ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gingras, N. (1989). Dossier : cinéma et photographie : l'ombre de la photographie dans le cinéma québécois. *Ciné-Bulles*, 8(3), 28–32.

Nicole Gingras

L'ombre de la photographie dans le cinéma québécois

■ On note depuis une quinzaine d'années un réel engouement du cinéma pour la photographie, courant auquel le cinéma québécois n'a pu résister. Qu'elle soit utilisée comme matériau dans une optique formelle, comme stratégie narrative dans la construction ou déconstruction d'une fiction ou pour ses répercussions métaphoriques, les possibilités d'écriture qu'offre la photo sont multiples autant que les manifestations de la fascination.

Certaines utilisations obéissent à des préoccupations d'ordre discursif : **Espaces** (1987) de Louise Martin en est l'exemple limite proposant une succession de diapositives unies par fondus enchaînés où le dispositif l'emporte sur l'histoire à raconter et la fascination pouvant s'en dégager. Dans **Haïti-Québec** (1985) de Tahani Rached, la photo passe de main à main introduisant un second récit par l'évocation de souvenirs de voyage. La photo peut être d'ordre thématique ou diégétique: la présence de photo(s) ou d'un photographe permettent un débordement vers les répercussions métaphoriques, symboliques (figement, raidissement, disparition). On pense à **la Boîte à soleil** (1988) de Jean Pierre Lefebvre misant sur le pouvoir mortifère de l'acte photographique et l'importance de la lumière comme source *d'impression* ou au film de Léa Pool **À corps perdu** (1988) qui aborde les connotations voyeuristes (filature), prédatrices (photographe=collectionneur passif d'images) de l'acte photographique et souligne l'étroite relation que la photo entretient au passé, alimentée par les hésitations entre passé et présent de Pierre Kurwenal. Elle est stratégie formelle dans des films expérimentaux ou documentaires permettant aux derniers, la compilation d'informations

souvent inaccessibles autrement. Pascale Beaudet avec **le Film d'Ariane** (1985) dépasse toutefois cette dimension purement fonctionnelle en alternant par des documents d'archives et des souvenirs d'une dame âgée (photos de famille et extraits de films super 8), la dimension informative et affective des images filmées. Elle peut aussi être absente comme image et engendrer un film *photographique* : **Face à la caméra** (1984), projet de Michel Lamothe reposant sur les modalités de la photographie, propose une succession de personnages médusés par la caméra, fixes et fixés par le cinéma.

La fixité de la photo reprise par le cinéma offre un temps *suspendu* provoquant une différence de statut de l'image: distinctions d'espace, temps, mouvement retournant l'attention vers la matérialité du cinéma. D'autres cinéastes conçoivent leurs films comme des collages, signalant différemment la *matérialité* du médium. Par ce principe d'assemblage, Jacques Leduc et le cinéma d'animation nous introduisent respectivement à deux utilisations et compréhensions de la photographie en adéquation avec une expérimentation au cinéma. Si l'un s'appuie sur les propriétés de la photo, l'autre l'emploie comme matériau à découper.

□ Jacques Leduc et ses objets photographiques

Avec **On est loin du soleil** (1970) et **Albédo** (1982), Jacques Leduc aborde le collage comme technique d'assemblage et stratégie d'écriture. **On est loin du soleil**, essai de reconstitution biographique du frère André, débute par un long plan noir doublé d'un commentaire retraçant divers moments de la vie du religieux. Le plan se termine sur la photo du frère André, filmée durant quelques secondes. Le cinéaste échappe à la reconstitution historique, en décomposant la vie de cet homme en de multiples individus où chacun devient porteur d'un détail de sa biographie. Le spectateur s'aperçoit graduellement qu'ils ont tous un élément en commun avec le frère André qui était de santé fragile, d'abord chômeur, puis embauché dans l'industrie du textile, orphelin de père et de mère, appartenant à une congrégation religieuse. Réunis autour du décès d'une jeune femme atteinte de cancer, mourant à la même heure que le frère André, on se rend compte qu'ils sont membres d'une même famille — fin du film.



Claude Jutra dans **On est loin du soleil** de Jacques Leduc

Le cinéaste use d'un dispositif que je qualifierais de photographique, par son mimétisme à la logique de constitution de l'image photo : une construction complexe signale l'infinité d'éléments disparates qui s'unissent, se chevauchent, s'entremêlent pour constituer une *image* suggérant que nous sommes tous des frères André, qu'il y a un peu du frère André en chacun de nous... Des propriétés de la photo, Jacques Leduc table aussi sur la mémoire (la photo comme aide-mémoire ou trace d'un personnage disparu) et les pouvoirs de la fiction (la photo comme écran idéal à la fiction ou se donnant comme condensation d'événements).

La photo du début (la seule du film) est donc le principe structurant **On est loin du soleil**, film sous l'emprise de l'ombre projetée par la mort du frère André. Posant sa caméra sur cette photo, Jacques Leduc reprend un code du documentaire qu'il brouille en réalisant un film de fiction peu conventionnel par la structure et énigmatique dans sa manière de relater l'existence d'un personnage historique. Un *portrait* déroutant.

Albédo fonctionne aussi par strate d'éléments hétérogènes. Il retrace l'existence d'un photographe immigrant, David Marvin, finissant par un suicide. Ses photos, des extraits de son journal et la reconstitution de quelques moments de sa vie de couple relatent sa difficulté d'être avec les autres, accentuée par sa surdité. À ce personnage tragique s'ajoute l'histoire de Griffintown, quartier ouvrier du sud de Montréal. L'histoire de

la destruction de ce quartier, de la naissance de la ville de Montréal jusqu'à nos jours, est un prétexte pour parler de l'histoire du Québec et des rivalités entre francophones et anglophones. Les conversations d'un couple (incarné par Paule Baillargeon et Pierre Foglia) font le lien entre les plans auxquels s'ajoutent des scènes documentaires : entraînement de cadets à la base de Saint-Jean, activités ménagères, travaux de construction...

Le film se présente comme une mosaïque *photographique* déployant de nombreuses métaphores autour de la lumière et du temps (d'ordre formel, littéral, symbolique ou métaphorique) et relance transversalement la photographie, selon la logique associative déjà présente dans **On est loin du soleil**. D'abord l'albédo du titre, terme de physique se définissant comme la quantité de lumière réfléchiée par tout corps lumineux, évoque quelques principes de la photographie : comme empreinte lumineuse enregistrée ou fixée (quantifiable justement par l'impression sur la pellicule), comme écriture au moyen de la lumière (photo/graphie) et pour son pouvoir de *réflexion* (nature réflexive des images et production de sens). Du titre au dernier plan filmé à la galerie Optica où la lumière du dehors envahit la salle d'exposition, une boucle se constitue : de la lumière à la lumière.

Le son détenant des pouvoirs impressionnistes aussi prégnants que ceux inhérents à l'image¹, le cinéaste déplace la fascination bien connue du spectateur pour l'image vers une bande sonore

complexe conçue comme un empilement sonore. Parmi les multiples pistes sonores, l'alternance de deux *voix-off* (*voix-je* du photographe et *voix* de l'histoire) insiste sur le pouvoir des mots à faire image, dans un parallèle entre le corps du photographe et celui de la ville de Montréal². En *figeant* le sens, ces mots imposent une durée et s'inscrivent comme traces au même titre qu'une photographie. Parfois le silence occupe tout l'espace: le chahut d'une classe d'enfants est filmé sans aucun son. En utilisant une même mélodie comme thème et comme musique intradiégétique, le cinéaste nous introduit à la notion de *point de vue* sonore, *point d'écoute subjectif* devrait-on dire, associé à celui du photographe sourd. Ces attentions accordées à la dimension sonore rendent compte du pouvoir envahissant du son, de la possibilité d'hallucinations auditives du photographe et de la nature obsédante du silence.

Ce *feuilleton* sonore très sophistiqué, en contrepoint à la complexité de la bande image (discontinuité temporelle, disparité des lieux de tournage, diversité des atmosphères) rappelle par ses strates les niveaux de sens inscrits dans l'image, souvent discutés par Roland Barthes. Dans ce collage chaque groupe d'images/de sons semble le résultat d'opérations de condensation engendrant blocs d'images et strates de sons. Vu sous cet angle, *Albédo* révèle des aspects supplémentaires applicables à la photographie. Ses images ou blocs d'images constituent un document (au même titre qu'une photographie) sur l'existence de David Marvin, Montréal ou Griffintown. Chaque élément est traité pour sa relation étroite à la mort³: références à une disparition ou destruction inévitable (suicide de Marvin, anéantissement de Griffintown) et se donne comme témoin du processus d'effritement du temps.

Se *désintéressant* de la photographie comme image⁴, le cinéaste l'aborde donc à un second degré, par une mécanique photographique misant sur les possibilités du son et de l'image comme impression. *Albédo*, objet photographique complexe, offre un cadre de réflexion peu banal permettant de faire travailler le film dans ses rapports multiples à la photographie. Si au départ l'approche du cinéaste s'interprète comme discontinue, elle révèle progressivement une construction rigoureuse: les fragments se cristallisent pour former une image (*On est loin du soleil*), un objet (*Albédo*) photographiques.

□ Le cinéma d'animation, collage de photos

Après ces deux films où la photographie s'insère ponctuellement, considérée comme surface inaltérable, le cinéma d'animation l'aborde comme matériau à travestir complétant la notion de collage abordée ici. Je pense à *Old Orchard Beach P.Q.* (1982) de Michèle Courmoyer, *How the Hell Are You?* (1972) de Veronika Soul.

Au cinéma, l'expérimentation est toujours présente (au sens large, du moins) quel que soit le type d'écriture cinématographique privilégiée. Certains cinéastes en font leur principale préoccupation, insistant sur le matériau à manipuler. Michèle Courmoyer et Veronika Soul accentuent l'aspect bricolage de l'animation en procédant par découpage de photographies, déplaçant les personnages ou les objets de leur contexte, engendrant des effets fantaisistes par un changement d'échelle. Cette approche permet une juxtaposition d'images, reprenant une technique de collage employée par certains surréalistes et reprise dans les années 70.

How the Hell Are You? de Veronika Soul regroupe des photos, des extraits d'une scène filmée entre un homme et une femme assis à une terrasse, des fragments d'une lettre d'un ami homosexuel. Chaque photo ou collage de fragments de photos et de magazines est exposé une fraction de seconde, déplacé et réexposé, ainsi de suite jusqu'à la reconstitution des déplacements. La cinéaste ne considère pas la photographie comme surface intégrale mais l'utilise comme matériau brut et vivant dans lequel elle coupe, retranche pour constituer les scènes imaginées. Par la surcharge d'images proposées, on perçoit toute la fébrilité et l'élaboration de cette recherche « anarchique » d'instant passés.

Michèle Courmoyer utilise le collage pour échauffer une vision onirique débridée, matérialisant une série de fantasmes amusants (durant le rêve d'une femme, un homme se transforme en homard en s'unissant à celle-ci, une boîte de sardines est occupée par des femmes en costume de bain) et introduisant une dimension voyeuriste. Contrairement à Veronika Soul, la structure narrative est très linéaire: une femme sur une plage se voit observée et observe à son tour; elle

s'endort et la cinéaste nous fait partager ses rêves et fantasmes; à son réveil, elle quitte la plage.

Si on retrouve les codes du cinéma narratif traditionnel (point de vue subjectif, identification, allusion au rêve pour des scènes plus fantaisistes), le film surprend par certaines images obtenues par collage. Citons l'exemple de deux femmes allongées sur la plage dont les jambes se changent en queues de sirène. Parfois l'effet est recherché : un homme observe les gens sur la plage, son regard s'arrête sur la femme qui apparaît en réflexion sur le verre de ses lunettes d'approche. Se sentant regardée, la femme se tourne vers le voyeur, qui se réfléchit à son tour dans les lunettes de soleil de celle-ci. Malgré la symétrie du procédé, l'effet est amusant et réussi. D'autres plans en apparence banals révèlent à l'observation qu'ils sont aussi produits par collage de fragments photographiques. Chaque déplacement sur la plage est photographié, découpé et déposé sur une autre photo comme surface d'accueil (un coin de plage par exemple) et filmé à environ quatre images/seconde; on perçoit une ligne vibrante au contour du corps qui se déplace. D'autres plans sont obtenus de photos filmées plein cadre se succédant par fondus enchaînés. Avec ce film, Michèle Cournoyer présente des images qui ont la qualité de photographies tout en étant animées, sans pour autant reprendre le rythme fluide auquel le cinéma nous a habitués, précisant la spécificité respective des deux médiums.

Parmi les cinéastes d'animation québécois utilisant des éléments photo, il faut citer le travail de Francine Desbiens avec **Ah ! vous dirai-je, maman** (1985). Le film évoque le passage de trois générations dans une pièce d'une maison, illustré par la transformation des signes sur les murs (photos de famille) et le remplacement de mobilier. Les membres de la famille demeurent hors champ et sont traités comme *fantômes*, accusant ainsi leur absence ou disparition. Utilisant presque exclusivement des photos, s'appuyant sur les souvenirs comme traces de la mémoire, sur les meubles et l'espace de la pièce comme témoins ou théâtre d'événements passés, la cinéaste cerne la dimension nostalgique de la photographie par une approche intimiste. Par la photo, un film d'évocations.

Michel Murray avec **Sylvia** (1984) intègre avec la photo les codes narratifs et plastiques du



Sylvia de Michel Murray



Kidnappé de Thomas Corriveau

roman-photo dans un film où les techniques de tournages très variées (cinéma d'animation électronique, dessin, collage, découpage, extraits de films) permettent un enchâssement de récits. Thomas Corriveau avec **Kidnappé** (1988) offre aussi une diversité de techniques d'animation, en racontant l'histoire d'un homme affirmant avoir été kidnappé qui se révèle en fait être l'auteur amnésique d'un roman intitulé **Kidnappé**. La photo et le collage d'éléments photo interviennent lorsque le personnage amnésique s'interroge sur son identité, essayant de faire coïncider ses *aventures* à sa vie. L'intérêt du film repose sur le passage (fusion) d'une facture d'image à une autre: passage de la photo au dessin, d'un visage à un arbre selon un principe d'anamorphose caractéristique du travail de Corriveau, connu comme peintre. Ces glissements traduisent judicieusement par les changements d'espace, de tension, de temporalité, les différents statuts des images de la mémoire et leur mouvance.

Révlant par le collage, une fascination pour la juxtaposition d'images ou d'espaces disparates, ces cinéastes en appellent directement aux opérations précédant la prise de vue, à savoir la sélection d'éléments pertinents à cadrer, à conserver sur pellicule ultérieurement au découpage et à l'extraction de détails pour la création d'une image. Leurs manipulations relancent les connotations fétichistes, voyeuristes et sélectives présentes à la prise de vue. La photographie fait ici place à la transformation comme opération photographique, transformation engendrant parfois un objet photographique.

Il y aurait beaucoup à dire sur la présence de la photographie au cinéma comme matériau, personnage, image troublante et *objet* dont la fixité vient *bloquer* l'appareil cinématographique ; présence relative, puisque par définition la photo ne parle que d'absence. Qu'il soit question de films de photos ou de films *photographiques*, ces plans souvent *fixes* offrent au spectateur par la contemplation, la possibilité de questionner l'Image. ■

1. L'audition s'effectue lorsqu'un courant émanant d'objet, d'un corps (bruit, son, voix) détermine une impression chez celui qui écoute ou qui est à l'écoute. L'impression sonore s'apparente à l'impression de la lumière sur une surface réfléchissante ou à celle produite par la lumière sur le papier photo (dans l'instantanéité de la

prise de vue) et conséquemment à l'impression que l'image photographique produit sur l'observateur. Cette dimension est discutée plus en détail dans un ouvrage à paraître prochainement : **la Photographie au cinéma Procéder par Impressions** auquel je consacre un chapitre à **Albédo**.

2. « Mon corps *déchiré* par la médecine, par les politiciens » fait écho au corps de la ville sectionné : « La voie ferrée *découpant* le bas de la ville s'installe comme une *cicatrice*. » « Le quartier réussit à vivre malgré les différentes *amputations*. » « La *gangrène* était irréversible. » « On *amputait* Griffintown une fois de plus. »

3. La photographie nous place de diverses façons devant la mort. D'abord la prise de vue s'interprète comme une extraction du réel, la photo conserve la/le mort et nous force à nous identifier comme sujet mortel, nous confrontant à notre disparition prochaine.

4. Les photographies n'ont pas ici de statut privilégié: elles n'ont pas été choisies pour leurs propriétés fictionnelles, fétichistes ou fantasmagiques. Reliées au métier d'archiviste, elles sont documents sociologiques. L'activité photographique est pour Marvin une manière de prendre contact avec son entourage et sert d'écran à la solitude alimentée par sa surdité: il ne craint pas le silence des images.

Solution du concours **Gagnez le Dictionnaire du cinéma québécois** paru dans le numéro précédent :

1. Marie-Anne Tréouret de Kerstrat
2. Jean Arsin
3. Affichiste
4. Pierre Lamy
5. Jean Palardy et Maurice Proulx
6. Réal et Marcel Racicot
7. **Hiroshima mon amour**
8. Claire Boyer
9. René Bail
10. Donald Pilon
11. Frédéric Back
12. Maurice Blackburn
13. Alain D'Aix
14. Herménégilde Lavoie
15. Michel Brault
16. René Malo
17. Claude Gagnon
18. Édith Fournier
19. Marcel Beaulieu
20. Paul Berval
21. Ted Allan
22. Tanya Ballantyne Tree
23. Jean Beaudry
24. Pierre David
25. Denys Arcand

Solutions des mots croisés :

U	A	E			E	T	E	T	10
M		R	U	O	B	M	V	T	9
	D	R	O	L	I	F	E	D	8
E		E	T	A	D	A		F	7
A	T		A	M		F	D		6
T	R	O	M		E	N	N	V	5
U		B	L	G		O	H	A	4
L	E	B	A	S	I		C	P	3
	T	U	R		E	L	A	C	2
D	E	R		D	A	N	C	A	1
10	9	8	7	6	5	4	3	2	1