

De la scène à l'écran
Cabaret neiges noires

Philip Wickham

Number 88 (3), 1998

Théâtre et cinéma

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/16440ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Wickham, P. (1998). Review of [De la scène à l'écran : *Cabaret neiges noires*]. *Jeu*, (88), 146–149.

De la scène à l'écran

On ne peut pas voir le film *Cabaret neiges noires* sans penser à la pièce du Théâtre Il va sans dire, créée en 1992 au Théâtre la Licorne, surtout quand on sait qu'elle est devenue, au fil de ses reprises multipliées, une pièce culte pour certains. Comme si on avait filmé *l'Osstidshow* en 1968, le premier long métrage du réalisateur Raymond Saint-Jean, spécialiste du vidéoclip, veut cristalliser l'esprit de ce spectacle qui a été un grand succès théâtral et musical, une véritable fête scénique qui a su soulever des salles, frapper de plein fouet un public complice et approbateur, braquant sur lui un commentaire cynique et brutal sur la réalité contemporaine au Québec.

Le défi de Raymond Saint-Jean consistait surtout, à mon sens, à mettre en boîte la folie du cabaret, genre scénique indiscipliné s'il en est, qui évolue au gré des publics et des circonstances, et qui tire entièrement parti de l'inattendu. Qu'on me permette la comparaison : un vidéoclip ne rend jamais l'éclatement d'un concert rock, il ne réussit pas à nous donner l'impression qu'on y était réellement, ne serait-ce que parce que le synchronisme entre les mouvements des musiciens et la musique n'est jamais tout à fait exact. D'un autre côté, la raison d'être du vidéoclip est ailleurs. En dépit de son caractère le plus souvent promotionnel, il peut être un objet artistique accompli, parfois même génial, qui agit autour et au-delà de l'œuvre qui en fut la source première. Pour compenser l'impossibilité de rendre tous les effets du direct, le vidéoclip va souvent recourir à des artifices saisissants : angles de prise de vue et cadrages inhabituels, changements de plans brutaux, effets spéciaux... Le film *Cabaret neiges noires* fait un usage modéré de ces artifices, malgré la forte tentation. Pour pouvoir se mesurer à sa contrepartie scénique, il n'a pas été conçu comme une décharge d'images violentes ; l'émanation pestilentielle qui se dégage de l'œuvre s'infiltré insidieusement en nous, comme une vapeur létale, parce que le réalisateur a pris le temps d'installer le type de climat que l'on retrouvait au théâtre, grâce à un dosage des effets sensationnels. Aussi, il a su laisser parler le texte. Le film et la pièce se rejoignent donc dans cette zone grise où l'humour grinçant se frotte au pessimisme terrifié, pour laisser dans la bouche de chacun un goût des plus amers.

Le film ne peut donc pas rendre tout ce que la réalité de la représentation réussit à transmettre. N'ont plus leur raison d'être, par exemple, les adresses directes au public qui viennent surprendre les spectateurs, comme lorsque le Prologue appelle l'« Ami public » pour lui dire qu'il n'est rien d'autre qu'« un simple comédien » qui « a accepté de jouer / Tout bonnement pour gagner sa vie / De façon plus ou moins honorable », et qui déclare sans sourciller que « ce spectacle-là / N'a aucun sens¹ ».

1. Dominic Champagne, Jean-Frédéric Messier, Pascale Rafie, Jean-François Caron, *Cabaret neiges noires*, Montréal, VLB éditeur, 1994, p. 20-21.

Cabaret neiges noires

FILM DE RAYMOND SAINT-JEAN. SCÉNARIO : DOMINIC CHAMPAGNE. CANADA (QUÉBEC), 1997, 88 MIN.



Cabaret neiges noires, film de Raymond Saint-Jean (1997). Sur la photo : Jean Petitclerc, Dominique Quesnel, Roger Larue et Dominic Champagne. Photo : Yves Dubé.

Il n'y a pas de chœur d'acteurs entonnant le « Chant fraternel » au nom des « Milliards de mâles / Des milliards de femelles / Et des milliards de bâtards plus tard² ». Pas non plus cette désinvolture qui règne au début et entre chaque *set*, et dans l'enchaînement des différents numéros, permettant à chacun de prendre son souffle pour mieux relancer les scènes suivantes. Et, surtout, pas le tintement des verres, la fumée ambiante, le chahut des spectateurs enthousiastes, le piano qui vibre, la guitare qui crisse, en somme tous ces éléments qui créent le climat explosif du direct. En dépit de cette limitation intrinsèque du cinéma, Raymond Saint-Jean a voulu réunir l'univers fictif que *Cabaret neiges noires* évoque et l'ambiance du *show live* : il a recréé un spectacle dans un bar sordide, empli d'une faune nocturne multicolore venue assister à une sorte de messe noire exécutée par Chienne, la Grande Prêtresse, et ses musiciens. En parallèle, la vie de certains des « cabaretistes » est représentée ailleurs, dans des lieux forcément plus réalistes, quelque part dans ce cul-de-sac décadent qu'est Putainville.

Le film focalise donc sur certains personnages. Entre autres, Jean-Jean, l'amant de Prêtresse, qui vient au bar du Cabaret en vélo, déjà passablement amoché. Au lieu d'interrompre le spectacle à plusieurs reprises comme il le faisait au théâtre (c'est lui qui montait sur scène pour commenter avec un sarcasme impitoyable le Manifeste du FLQ), il s'entretient avec le barman, qui l'écoute de manière distraite ; ses paroles

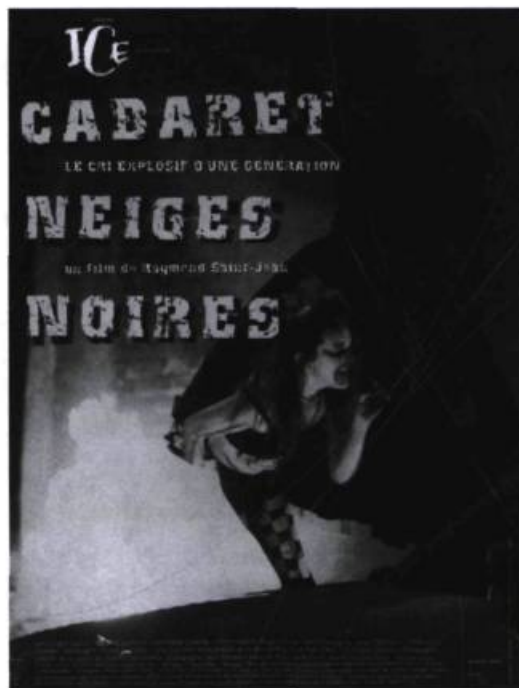
2. *Ibid.*, p. 24.

d'ivrogne montrent à quel point il délire, surtout lorsqu'il dit : « Excusez-moi d'interrompre le spectacle » non pas à la salle, mais au barman. Il boit systématiquement et lance des insolences, que la plupart du temps personne n'entend, à travers son verre de whisky vide : « Ce que je pense, c'est simple : c'est qu'eux autres, là, en avant, c'est toute une gang de trous de cul³. » Ses monologues ont pour effet d'accroître la solitude des spectateurs qui dans ce bar semblent pris d'un vague à l'âme et se parlent très peu en général.

Jean-Jean se tient dans le même coin que le personnage de Claude (référence au cinéaste Claude Jutra) atteint de la maladie d'Alzheimer, qui consulte une carte de la ville de Montréal à la recherche de sa mémoire perdue. Avec ce personnage, on quitte aussi le bar du Cabaret pour se retrouver sur la rue Sherbrooke, puis sur le pont Jacques-Cartier où on a l'impression qu'il va se suicider (on présume que le cinéaste s'est jeté – ou est tombé – dans le fleuve). Muni d'un petit ciné portatif, il filme en noir et blanc son pèlerinage vers le pont, en suivant les panneaux de signalisation, avec des mouvements circulaires de la caméra qui trahissent un peu sa folie. À la fin, le personnage remonte sur scène, et l'acteur qui interprète ce rôle, ayant enlevé son costume, entreprend une danse à claquettes qui annonce la jubilation finale du spectacle.

Peste, la chanteuse rock, a aussi une vie extérieure à la scène. C'est une fille de la rue et du sexe avant la puberté. Elle se lie d'amitié avec Martin Luther King qui, dans le film, lui évite une raclée de la part d'un gars à qui elle fait une fellation. Elle lui fait sniffer de la colle, l'invite un peu plus tard à faire un *strip-tease* de travesti sur la scène du Cabaret et finit par le poignarder et l'immoler par le feu à sa demande. Ensemble, aussi, ils braquent les gens, notamment Claude, pour payer leur *dope*. La scène pendant laquelle elle dit son Requiem (« Je veux mourir chaise électrique / La tête éclatée contre un mur de briques / Je veux mourir les tympanes crevés / Par le feedback de l'enfer⁴ ») donne lieu à un gros plan hallucinatoire sur ses yeux et le haut de son visage en mouvement. Son rock chanté-parlé au début du film est endiablé ; cependant, il ne réussit pas à crever l'écran autant qu'il pouvait secouer la salle au théâtre.

Martin Luther King est vraiment le protagoniste du film, parce qu'il personnifie plus que les autres le rêve américain déchu. Le film commence par une séquence tournée au ralenti où on aperçoit des policiers et des ambulanciers qui viennent constater la mort d'un jeune homme dans la rue. Ce n'est que plus tard dans le film que l'on comprend qu'il s'agit de ce personnage. Comme il est interprété par l'acteur noir Didier Lucien, sa relation avec le vrai Martin Luther King, qu'on voit sur des bandes vidéo



3. *Ibid.*, p. 62.

4. *Ibid.*, p. 200.

à la télévision en train de dire son fameux discours (« I have a dream »), est plus directe que lorsque Marc Béland se maquillait le visage tout en noir au théâtre. On le voit d'abord dans sa chambre, en train d'essayer de coller le bec d'un modèle d'une fusée américaine qu'il finit par jeter au sol, n'ayant pas réussi cette petite tâche. C'est le point de départ de sa déchéance. Après sa rencontre avec Peste, il se travestit, se drogue. Certaines séquences hallucinatoires le montrent en train de répéter son *strip-tease* dans sa chambre, coiffé d'une perruque blonde et portant une grotesque robe bleue, comme si on le voyait à travers un œil magique.

Derrière cette porte, d'ailleurs, sa mère, la Vieille Dame, ancienne secrétaire de René Lévesque, regarde des enregistrements vidéo à contenu politique, assise sur son fauteuil roulant (lecture du Manifeste du FLQ, discours de René Lévesque après l'élection du Parti québécois en 1976). Elle tente de convaincre son fils de devenir quelqu'un, de faire quelque chose de son corps, mais en ouvrant la porte de sa chambre, elle s'aperçoit qu'il s'est enfui par la fenêtre avec Peste. La Vieille Dame se retrouve aussi sur la scène du Cabaret, jouant de la basse électrique et se déhanchant atrocement, après avoir reçu la visite chez elle des Joyeux Troubadours, à qui elle a demandé du secours. La transition entre certaines scènes, entre l'intérieur du bar et l'extérieur (le salon de la Vieille Dame), le passage du personnage à son rôle de cabaretiste musicien ou danseur sont parfois abrupts. Par exemple, quand Martin fait, simultanément, un *strip-tease* à l'extérieur sur le capot d'une voiture et un autre sur la scène dans un costume différent. Ces juxtapositions d'images, ces sauts dans le temps répondent ici à une logique du vidéoclip, beaucoup plus libre et désarticulée qu'une logique narrative propre au cinéma.

Quant aux Joyeux Troubadours, ces fanfarons clownesques inspirés de l'émission de radio du même nom des années cinquante et soixante, on les aperçoit en train de chanter l'aria « Car moi je t'aime », accompagnés de la Vieille Dame, dans le cadre d'une fenêtre ouverte vue de l'extérieur, avec des flocons de neige qui tombent. Puis, on les revoit sur scène avec Bozo, le chanteur soliste qui, ici, se dandine sur un trapèze en lançant des confettis brillants. Leur entrée chez la Vieille Dame est brutale, ils cassent tout chez elle et la molestent un peu, comme les vandales dans le film *Orange mécanique* de Stanley Kubrick. Leurs farces plates, leurs costumes ubuesques, leur grossièreté sont tout aussi impertinents dans le film qu'au théâtre. De leur côté, Mario et Maria, le petit couple de clowns amoureux, ont aussi des séquences en dehors de la scène du Cabaret, cette fois dans un lit où ils baisent. Ici, le réalisateur semble avoir voulu faire un pastiche des romans-savons télévisés ; la caricature demeure légère et, ainsi, est peut-être moins convaincante qu'au théâtre.

Cabaret neiges noires à la scène ne pourra pas être surpassé dans sa force par un autre support artistique, parce qu'il a été créé pour être reçu avec l'immédiateté qui caractérise si bien le théâtre. Le film de Raymond Saint-Jean réussit néanmoins à transmettre fidèlement l'esprit de cet événement délirant, jubilatoire et grotesque et à prolonger son existence dans le temps. Dans vingt-cinq ans, on se réjouira de ne pas en avoir perdu toute trace. **■**