

Festivals

Johanne Larue

Number 150, January 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50337ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Larue, J. (1991). Festivals. *Séquences*, (150), 5–8.

monumentales, à maints endroits pompesuses, ne sont pas nécessairement ce que Chostakovitch a fait de mieux. Le fait que la partition de *La Chute de Berlin* ait à l'époque remporté un Prix Staline est en soi révélateur que le musicien faisait ici œuvre de circonstance pour ce film ultra-stalinien, dédié à la grande gloire du seul «Petit père des peuples». Mais il demeure que ces partitions contiennent des pages d'une authentique sensibilité qui auraient bénéficié d'une interprétation plus fidèle aux sources. Somme toute, si ce disque n'entraîne pas ma totale adhésion, il possède un réel intérêt documentaire en permettant d'entendre des partitions qui étaient restées inédites jusqu'à ce jour.

Une immense surprise

Mais de toutes ces résurrections, la plus inattendue fut celle faite à la musique de film d'Arthur Honegger. Rien ne laissait présager que la petite maison de disques Marco Polo (d'origine suisse ou française, impossible de savoir, car rien n'est indiqué sur la pochette) oserait s'attaquer un jour à ce répertoire méconnu. Les deux premiers disques s'annoncent comme le début d'une série spéciale consacrée aux partitions classiques inédites et méconnues du cinéma. Ils sont le résultat du travail de recherche d'un jeune chef d'orchestre et musicologue suisse, Adriano, qui s'est donné comme tâche de promouvoir les œuvres peu jouées ou simplement inconnues du répertoire. Ces deux premiers disques sont des bijoux,

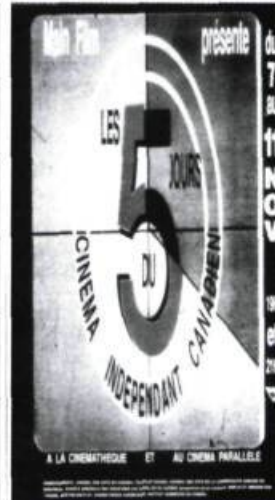
historique et cinématographique ensuite, puisqu'ils dévoilent enfin un aspect connu mais jamais exploré de l'œuvre d'Arthur Honegger, sa musique de film. Honegger a beaucoup écrit pour le cinéma, près de 40 partitions en tout, de 1922 à 1951. Même si le compositeur a souvent lui-même élaboré des Suites de concert de ses partitions cinématographiques, pratiquement aucune d'entre elles ne s'est vue enregistrée, ce qui est pour le moins étonnant, quand on considère la stature d'Honegger dans le panorama musical du XXe siècle. Ces deux disques viennent donc à point nommé combler un vide impardonnable. Si le second nous propose la partition complète du film de Raymond Bernard, *Les Misérables* (1934), le premier nous suggère, quant à lui, la Suite symphonique qu'en a tiré le compositeur sur les instances de son ami Miklos Rozsa. Rozsa, qui allait par la suite devenir l'un des plus grands musiciens de cinéma, tentait péniblement alors à Paris de gagner une maigre pitance de sa musique. Intrigué par une certaine opulence d'Honegger, Rozsa osa lui demander comment il s'y prenait. Honegger lui répondit qu'il écrivait de la musique pour les films. Le jeune Hongrois fut scandalisé : «Quoi!? Des fox-trots?» Honegger lui conseilla alors d'aller voir le dernier film pour lequel il avait travaillé; *Les Misérables* fut une révélation pour Rozsa qui n'eut alors de cesse d'en faire autant. Sur ce même disque, on retrouve aussi l'Ouverture de *La Roue* (1922) d'Abel Gance qui annonce déjà l'œuvre la plus connue d'Honegger, «Pacific 231». Il y a en outre deux Suites intitulées «La Traversée des Andes» et «Le vol sur l'Atlantique», tirées de la partition de *Mermoz* (1943) de Louis Cuny, une œuvre fort audacieuse dans son utilisation des dissonances, mais qui demeure un captivant portrait impressionniste d'un vol en avion, anticipant de près de quinze ans la partition repère de Franz Waxman pour *The Spirit of St-Louis*. Dernière découverte, et non des moindres, la Suite symphonique de la partition pour le *Napoléon* d'Abel Gance (1926-7). S'il est vrai que la partition complète utilisée lors de la

première du film à l'Opéra comique de Paris a disparu, on sait qu'elle était constituée de morceaux spécialement composés pour l'événement (ceux de la Suite),



d'autres extraits d'œuvres diverses d'Honegger, ainsi que d'un pot-pourri de chants et de marches de la Révolution et de l'Empire. Somme toute, l'audition de la Suite d'Honegger pour *Napoléon* nous révèle qu'elle se rapproche de l'esprit de celle que Carl Davis allait produire quelques cinquante-cinq ans plus tard pour la présentation de la version reconstituée du film à Londres. Bien loin finalement de l'inraisemblable salmigondis concocté par l'inepte Carmine Coppola pour la tournée américaine produite par son fils Francis, et dont je faisais état dans ces pages à la même époque (*Séquences* no 108, avril 1982, pp.44-45). — Mon opinion d'alors n'a pas changé; elle a même été confirmée, il y a à peine quelques semaines, par un visionnement du film avec la musique de Coppola sur PBS! — Est-il utile de dire tout mon enthousiasme face à cette superbe réalisation du chef Adriano à la tête de l'Orchestre symphonique de la radio tchécoslovaque de Bratislava? Tout ici concourt à faire de ces deux disques des pièces indispensables pour tout cinémomane sérieux : une prise de son d'une rare limpidité fait briller une interprétation pensée et conçue pour mettre en valeur une musique si longtemps et si injustement ignorée. Des débuts on ne peut plus prometteurs pour les disques Marco Polo, dont on attendra dorénavant avec impatience des nouvelles de leurs prochaines réalisations.

François Vallerand



Le refus du récit classique

Jamais autant d'images n'auront défilé devant nos yeux en si peu de temps. Images hétéroclites, inusitées, agressives, tendres parfois, drôles et poétiques. Si l'épithète «indépendant» est synonyme de contrôle créatif, les responsables de la deuxième édition des 5 jours du cinéma indépendant canadien auront gagné leur pari. Mais à quel prix? Gageure tenue neuf longs mois d'affilée de dures préparations. Tant d'énergie pour qu'en moins d'une semaine, tout disparaisse dans le néant. Mais l'esprit bienveillant de l'équipe et l'enthousiasme tenace des organisateurs se faisait sentir soir après soir, et nous sommes certains qu'ils sont tous prêts à assumer et à entreprendre les démarches pour les prochaines journées.

Avec raison puisqu'ils savent bien que la plupart des films de ce genre ont peu de chance, pour ne pas dire aucune, d'être présentés en salles commerciales. Reste le *Parallèle*, temple de l'indépendance, qui se doit de continuer à promouvoir ces œuvres, signes évidents d'un cinéma nouveau.

Le public, en général averti, était constitué de jeunes entre vingt et trente ans. Dans l'ensemble, il a bien réagi, après chaque

représentation. Signes d'encouragement peut-être? Pour un esprit critique, par contre, il est nécessaire de faire le point sur cette manne de pellicule joignant pêle-mêle animation, cinéma expérimental et fiction.

Le mot expérimental ne serait-il pas qu'une sorte de label arbitraire en concurrence avec des termes comme absolu, intégral, marginal, indépendant? D'un point de vue économique, ce genre de cinéma relève plus des désirs personnels que de l'économie de profits. Qu'on le veuille ou pas, c'est aussi un cinéma de construction artisanale, ce qui ne veut pas dire réalisé en amateur, et souvent fait pauvrement (faute de moyens), ce qui ne veut pas dire mal. D'un point de vue esthétique, le cinéma expérimental est voué à surprendre dans la mesure où la forme tend constamment à y prendre le pas sur le sens. Art de l'espace, de la lumière, des ombres et du cadrage. Art sans normes. Art libre.

Un peu trop à mon sens. N'y a-t-il pas ou ne devrait-il pas y avoir des limites dans tout acte de liberté? Le cinéma expérimental est très souvent de nature narcissique, les créateurs étant plus soucieux de mettre en valeur leurs prouesses techniques que de soutenir vraiment l'intérêt des spectateurs.

C'est ce qui ressort, par exemple, de *Middle Grays* de Sherann E. Johnson, un essai sur l'ambiguïté de la vie, sur la dualité noir/blanc de notre existence. Dans *Edge of Extinction*, Elaine Pain s'interroge sur le sort de la grue blanche d'Amérique. Mariage heureux entre animation et images de la nature. La cinéaste possède un don rare dans le cinéma expérimental : l'humour. Dans *1980 Volare*, Spyro Egarhos nous parle de sa voiture. Le spectateur semblait plus intéressé aux contours du véhicule qu'aux commentaires du réalisateur. Ancien collaborateur à la revue *24 Images*, Yves Lafontaine a construit un film sur la



une révélation à tous points de vue: sur le plan musical d'abord, car les partitions sont envoûtantes;

démystification des différentes représentations des actes sexuels chez les gais. Mais *Corpusculaire* se cache bien sous l'esthétique de l'expérimentation. N'y a-t-il pas de la part d'Yves Lafontaine une certaine gêne à exposer son sujet? Par sa technique, le cinéma expérimental voile souvent les images et oblige le spectateur à se concentrer davantage pour mieux les identifier. Quand le sujet est d'autant plus piquant, l'oeil devient voyeur. Est-il certain que le cinéaste n'en était pas conscient?

C'est à bon escient que Gary Popovich se sert du cinéma expérimental dans *Elegy*, un hommage à ses racines yougoslaves, en même temps qu'un poème lyrique en forme épistolaire à la mémoire d'un ami disparu. On soulignera la remarquable partition musicale et l'excellent travail technique d'alternances parallèles. Le sujet est noble et d'actualité dans *20 Octaves au-dessous du Do moyen* de Michel de Gagné et Michel Gélinas, film sur la violence dédié aux quatorze femmes tuées à la Polytechnique de l'Université de Montréal. Il est dommage que les deux réalisateurs n'aient pas eu recours au genre documentaire ou à la fiction pour illustrer leur propos. Le sujet l'imposait. Francis Leeming et Cathy Quinn ont écrit le scénario et réalisé *The Untitled Story*, un petit film agréable sur la manipulation des expériences en botanique. Mais l'ensemble, dû à l'approche simpliste des deux cinéastes, ne paraissait pas trop sérieux.

Il est temps que les organismes subventionnaires octroient des sous à Michel Lamothé pour qu'il puisse enfin réaliser un premier long métrage de fiction. Les deux films de ce cinéaste inscrits dans la programmation des cinq jours étaient sans contredit, parmi les plus intéressants dans le genre expérimental. *Qui hésite se perd* est une longue interrogation sur l'art qu'est le cinéma. Lumières blafardes, surimpressions, montages parallèles et gros plans



Corpusculaire d'Yves Lafontaine

imposants contribuent à rendre originale cette étude filmique sur le temps, l'espace et la manipulation des images. Un petit peu moins abouti est son *6237 Christophe Colomb* qu'une vieille chanson française d'accompagnement aide à mieux apprécier.

Dans le genre expérimental, nous avons également vu *Kitchener-Berlin* de Philip Hoffman, une (trop) longue méditation sur les deux villes, *Install* de Mike Hoolboom qui ne nous a laissés que de vagues impressions. *Through the Looking* de Roy Cross, essai bigarré sur les thèmes de l'absence et de l'attente, *En perte* de Carole Genesse, trop courte réflexion sur l'amertume et l'affliction, *I Never Get Home* de Ken Berry où l'espace devient éloquent en deux minutes de projection et, finalement, *Shaving* de Michael Smart où il est question des tribulations d'un jeune homme qui confond rasage et masculinité.

Dans le domaine de la fiction, *The Voyages of Herkules* de David Vaisbord se présente comme l'odyssée initiatique d'un jeune homme qui découvre sa passion pour le cinéma. Drôle et bien fait. Jeanne Crépeau a déjà été stagiaire à la réalisation sur les tournages de films tels que *Les Portes tournantes*, *Un Zoo la nuit* et *À Corps perdu*. Il est évident que *Le Film de Justine* est le fruit de plusieurs influences, mais il n'en reste pas moins que cette douce fiction sur les aléas de l'amour séduit le spectateur, grâce à son lyrisme, son humour et la répartition des comédiennes. On voudrait en dire autant de *Breadhead* de Carlo Alacchi, film qui clôturerait les cinq jours. C'est l'histoire loufoque d'un jeune photographe qui, s'offrant en cobaye pour un produit chimique

capillaire, voit son crâne se transformer en un «pain toxique». Il est évident que l'idée derrière la tête du cinéaste était de pasticher un certain genre de films de série B, mais là où son premier long métrage fait défaut, c'est bien dans l'absurde des situations qui se veulent drôles et tombent carrément dans la platitude. Il n'en reste pas moins que les interprètes, et en particulier Anna Papadakis, s'en donnent à cœur joie et font ressortir leur enthousiasme à l'écran.

En plus d'être un réalisateur original, Attila Bertalan est un excellent comédien. C'est lui qui tient le rôle principal dans son premier long métrage *Une balle dans la tête*. Le récit tourne autour de Vida (traduit de l'espagnol, cela donne «vie»), un simple soldat qui essaie de sauver sa peau et d'échapper à l'absurdité de la guerre. En imposant une langue imaginaire, Bertalan souligne l'universalité du thème et par la même occasion, celle du cinéma. Le cinéaste sait créer une atmosphère, possède le sens du rythme et, avant tout, détient le don de savoir raconter une histoire.

Cette année, les 5 jours ont accueilli Jean-Pierre Lefebvre comme président d'honneur. En son hommage, les organisateurs ont programmé *Au rythme de mon coeur*, l'oeuvre la plus personnelle de son auteur. Si ce film est à la fois témoin d'une nouvelle façon de concevoir les images, une honnête réflexion sur le cinéma, et un hommage affectueux à la vie, il demeure aussi l'illustre exemple d'un genre de cinéma fait en toute liberté, hors des normes commerciales. Au même titre que les oeuvres de John Cassavetes, à qui on rendait un témoignage de reconnaissance, à l'occasion de son récent décès. *Shadows*, en particulier, restera l'exemple universel du film indépendant dans le sens où l'auteur ébauche une nouvelle écriture cinématographique, complètement libérée de la lourde machinerie du studio et du grand souci de la perfection technique. En fait, c'est cela le cinéma indépendant.

Elie Castiel



L'hospitalité des gens de l'Abitibi-Témiscamingue est légendaire, surtout durant la dernière semaine du mois d'octobre que chaque année nous amène. On ne peut que s'incliner devant l'excellence du travail de Jacques Matte, véritable gourou du Festival et star de Rouyn-Noranda, et le dévouement de ses coéquipiers. Sans parler des nombreux bénévoles qui gardent la machine bien huilée. La plus grande qualité du festival demeure son existence à proprement parler. Sans elle, la population de la «capitale du cuivre» serait condamnée à ne pouvoir visionner, sur grand écran, que les films qui prennent l'affiche au Cinéma Paramount. Il ne reste plus qu'une salle de cinéma à Rouyn-Noranda. Le festival est essentiel, c'est évident. Dommage qu'il possède quand même une faiblesse et qu'elle soit, de plus, inévitable. Elle ne concerne pas le choix des films ou la qualité des projections au Théâtre du Cuivre, mais bien des rapports incestueux qui s'établissent entre la critique et les artisans du cinéma invités au festival. Logistique oblige, observateurs et créateurs logent et mangent ensemble pendant six jours, détruisant tout semblant de distance entre gens de la profession. Bien sûr, c'est aussi voulu: l'esprit est à la fête. On fait partie d'un club Med pour

cinéphiles. Malgré cela (à cause de cela?), je n'ai pu m'empêcher de ressentir un certain malaise devant autant de promiscuité intellectuelle. On pourrait dire que j'ai souffert d'une crise d'éthique. Difficile de faire son boulot de critique lorsque des cinéastes que l'on ne connaissait pas deux jours plus tôt sont maintenant censés faire partie du même gang que vous. J'ai assisté à plus d'une séance de flatterie gratuite. Tout le monde il est beau et génial. L'industrie du cinéma québécois est bien petite. L'Abitibi m'aura au moins appris ça. Traitez-moi de naïve (ou de casseuse de party); allez-y, je l'ai bien mérité. Quoiqu'il en soit, j'ai quand même vu de bons films; c'est l'essentiel. Parlons donc de cinéma.

Les primeurs du festival sont concentrées durant le premier week-end de visionnements. Cette année, Jacques Matte a réussi à mettre le grappin sur Serge Gainsbourg et son nouveau film, *Stan the Flasher*. En 70 minutes (c'est court pour un long métrage), ce dernier trace rapidement le portrait d'un vieux paumé en fin de parcours. Difficile de ne pas voir dans le film une autocritique du cinéaste. Non qu'il faille confondre littéralement le flasher avec Gainsbourg, mais la bête humaine



Stan the Flasher de Serge Gainsbourg

qu'incarne Claude Berri est facilement comparable au monstre sacré qu'est devenu le célèbre auteur-compositeur français: celui qui possède une réputation louche, l'alcoolique, le mauvais garçon, l'homme brisé mais intelligent, le Pygmalion qui a donné une voix de Lolita à Jane Birkin, Brigitte Bardot, Catherine Deneuve, Isabelle Adjani, et j'en passe.

Le film est aussi intransigeant que l'a toujours été Gainsbourg lui-même. Brutalement franc et direct. On peut être agacé ou ennuyé par le propos du film. On peut le trouver complaisant et dépassé. Certes, cette histoire de vieux monsieur qui aime les petites filles n'est concevable que dans une industrie cinématographique patriarcale. Cependant, on se laisse gagner par le film, un peu malgré soi. La mise en scène est recherchée, la mise en images stylisée, le jeu des acteurs est sobre malgré la violence des sentiments qu'ils ont à exprimer et, par-dessus tout, on ne peut qu'être renversé par la totale lucidité du film. Par moments, toutes ces qualités font de *Stan the Flasher* une oeuvre hyperréaliste où la vérité est magnifiée puis glacée dans toute son horreur. On peut détester mais le film nous colle à la peau. Comme une souillure peut-être. Pas léger ce film d'ouverture!

En première partie, on pouvait voir un court métrage très différent dans le ton mais tout aussi percutant, *Foutaises* (Prix de la jeunesse, Prix de la presse, Prix Jacques-Tati, Clermond-Ferrand,

1990). Ce film français de Jean-Pierre Jeunet pose la question «Être ou ne pas être?» dans une enfilade de plans dynamiques et cocasses. Espérons que *Foutaises* pourra se dénicher une place sur les écrans montréalais.

Règle générale au festival, les courts métrages (et les films d'animations) présentés avant chaque programme principal sont tous des bijoux. Deux d'entre eux, *Vacheries* et *Nuits d'Afrique*, m'ont particulièrement impressionnée. Le premier a été réalisé par le critique Marcel Jean dans le cadre du programme des fictions 16/26 (16 mm/26 minutes) mis de l'avant par Radio-Québec, l'année dernière. De tous les films que j'ai visionnés au festival, *Vacheries* est certainement celui dont le style m'a le plus enchantée. De toute évidence, Marcel Jean s'est beaucoup amusé à faire, de son adaptation d'une nouvelle de Jean-Marie Poupart, un essai hitchcockien. Son film possède l'humour noir de *The Trouble with Harry*, la psychologie trouble et perverse de *Shadow of a Doubt* et le ludisme machiavélique de toutes les mises en scène du maître. Le début de *Vacheries* est renversant. Prise en plongée, une adolescente se fait bronzer près de la piscine familiale. Elle habite à la campagne et s'ennuie à mourir. En voix-off, elle nous raconte ses états d'âme sur un ton sarcastique. Lorsqu'elle nous apprend que, trois semaines plus tôt, un homme de main s'est présenté à la ferme, la caméra amorce un travelling-arrière avec mouvement de grue. On s'attarde tout d'abord au feuillage des

arbres, puis on voit une camionnette arriver en trombe devant la maison. Le mouvement de grue redescend et la caméra va saisir l'arrivée du visiteur pendant que se poursuit la narration de la jeune fille. Le récit de cette dernière est au passé, mais l'acteur de son «histoire» évolue devant nous, dans le présent cinématographique. Le plan est non seulement intelligent, il est aussi audacieux puisqu'il se poursuit encore, le temps d'accompagner latéralement l'homme de main qui se dirige vers la porte de la maison. Lorsque l'acteur disparaît à l'intérieur, Marcel Jean passe au plan suivant, relâchant ainsi l'exquise tension provoquée par l'utilisation du plan-séquence. J'ai rarement vu une telle écriture filmique dans le cinéma québécois contemporain. La mise en scène du film n'est pas toujours aussi inventive, mais



Vacheries de Marcel Jean

Marcel Jean n'a pas encore 50 ans d'expérience derrière lui, ni le genre de budget qu'il lui faudrait pour réaliser ses visions. Son travail de réalisation pour *Vacheries* devrait cependant lui ouvrir grandes les portes de l'industrie, surtout qu'il se révèle très apte à diriger les acteurs. La petite Anaïs Goulet-Robitaille est dévastatrice dans le rôle de la meurtrière en herbe.

Tout aussi prometteur est le talent de Catherine Martin (voir «Table ronde», p. 17), la jeune réalisatrice de *Nuits d'Afrique*. Son film s'est d'ailleurs vu remettre le prix Télébec, décerné au meilleur court ou moyen métrage du festival. *Nuits d'Afrique* nous laisse avec un sentiment de plénitude, la certitude d'avoir regardé une oeuvre d'une grande maturité. Le film a été tourné avec peu de moyens, mais cela n'entache

aucunement la justesse du propos, la beauté de sa poésie et le style gracieux de la réalisation.

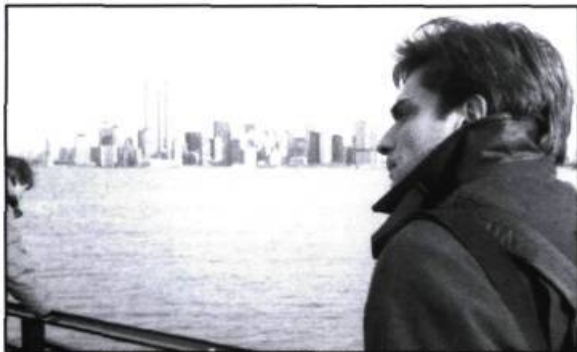
Nuits d'Afrique nous entretient de solitude et d'errance; errance de l'âme qui finit par se transformer en véritable voyage initiatique vers l'épanouissement de soi. Claude (Elise Guilbault), l'héroïne, vit seule dans un appartement qui semble déserté. Sa vie est plutôt morne jusqu'à ce qu'elle commence à recevoir des cartes postales qui ne lui sont pas adressées et qui proviennent du désert africain. Les images font rêver, mais les textes encore plus. L'écriture est intimiste, caressante, séductrice, envoûtante. Claude (et le spectateur!) tombe sous le charme et commence à se passionner pour cet ailleurs. Bientôt l'envie de partir, «d'aller voir ailleurs si j'y suis», consume la jeune femme. Ironiquement, son amant (Marc Messier) qu'elle fréquente un peu clandestinement, se découvre des besoins de sédentaire après avoir parcouru le monde pour gagner sa vie. Catherine Martin fait se juxtaposer les trajectoires contraires de ces deux êtres avec une habileté remarquable. Elle sait aussi à quels moments introduire les textes perturbateurs des cartes postales, d'ailleurs magnifiquement écrits par la cinéaste et dits de chaude voix par René Gagnon. Le film se termine sur une promesse de renouveau et de transcendance.

Les autres courts métrages québécois m'ont laissé plutôt froide. *Les Amazones*, le 16/26 de Pierre Mignot, a été chaudement accueilli par le public et la critique, mais j'ai trouvé son scénario «téléromanesque» et sa mise en scène assez banale. C'est une production très sage; tout le contraire de *Vacheries*. Il a néanmoins le mérite de s'intéresser à des personnages féminins au début de la vingtaine, un univers féminin étrangement absent de notre cinéma. Et la majorité des actrices dirigées par Mignot font preuve de beaucoup d'aisance. On était quand même en droit de s'attendre à plus du co-équipier de Robert Altman, surtout après les

débuts prometteurs de Mignot à la barre de *Blue la magnifique*.

Je passe rapidement sur *La Tête dans le sable*, une soumission rejetée aux 16/26 qui fut ultérieurement produite par un producteur indépendant. Le film se présente comme un huis clos satirique où s'affronte un couple en vacances, isolé dans une chambre de motel. Les acteurs jouent avec entrain, mais 26 minutes de dialogues et de soliloques en voix-off filmés en champ contre-champ, ça vous démoralise un cinéophile. Si le réalisateur Norbert Dufour a quelque chose au ventre, ce n'est pas avec *La Tête dans le sable* qu'il nous le laisse voir. *L'Amour volé*, du cinéaste Pierre Vallée, est beaucoup moins bavard. Il s'agit même d'un film muet (mais sonore). Un homme attend le départ de son ex-épouse pour pénétrer chez elle et tenter de capturer le souvenir de leur amour perdu. Si la prémisse est intéressante, le récit s'essouffle vite malgré la courte durée du film (13 minutes). Le suspense fait place au lyrisme puis à l'ennui. C'est dommage. Surtout qu'à l'écran, il y a l'énigmatique Robert Lalonde.

Du côté des longs métrages, deux documentaires étaient présentés en primeur, soit *New York Doré* de Suzanne Guy et *Le Remous* de Sylvie Van Brabant, cinéaste à l'ONF. Le document de Suzanne Guy m'a laissée perplexe. D'un côté, on ne peut nier l'intérêt de son sujet, qui est de tracer le portrait de quelques Québécois exilés à New York qui ont réussi, bon gré mal gré, à faire carrière dans la métropole américaine. La richesse de leurs témoignages est évidente et ils ne sont jamais ennuyeux. C'est déjà beaucoup. J'ai cependant certaines réserves quant au style de la réalisation. *New York Doré* est un film corseté. La structure de son discours est d'acier; sa forme est rigide. On passe d'un thème à l'autre en faisant le tour des intervenants, chaque «tête parlante» étant entrecoupée de plans fixes du paysage new-yorkais qui font figures d'intermèdes «diapositives».



New York doré de Suzanne Guy

Suzanne Guy a effectué plusieurs séjours à New York; elle a même dû s'immerger dans cette ville qui ne dort jamais, comme dit la chanson. Pourtant, on ne sent ni le poul, ni la folie de New York dont parle tant les intervenants, ni même le passage du temps. La réalisatrice a expliqué, en conférence de presse, qu'elle et son équipe n'avaient pas tourné en extérieurs, parce qu'elles se faisaient attaquer dans la rue. Pourquoi ne pas avoir saisi ces incidents sur pellicule? Il est évident qu'au début du tournage la documentariste s'est fixé un but et qu'elle n'en a pas démordu. Ce faisant, elle a livré la marchandise, mais elle a aussi manqué un rendez-vous important avec New York.

Le Remous est tout le contraire de *New York Doré*. C'est une oeuvre carrément personnelle, aux limites de la complaisance, bien que je sois gênée d'en faire le reproche à Sylvie Van Brabant, tellement il est évident qu'elle tourne de tout son coeur et avec ses tripes. Son film nous entretient des causes profondes et mystérieuses de la maladie, miroir de l'âme et des tares de la société qui sert parfois, dans le meilleur des cas, de catalyseur et d'agent de provocation. La maladie peut forcer les malades à redéfinir leur vie et la nature qui les entoure. *Le Remous* possède une structure fluide et fuyante. Au centre, on trouve la cinéaste et autour, en orbite, les multiples intervenantes; car il s'agit d'un film de femmes. Chamane, chanteuse, amie et mère, Mère nature, société,

victime, cancéreuse, artiste, nom commun, féminin singulier, féminin pluriel. *Le Remous* se présente sous forme de cycle. On traverse les saisons à la recherche de la guérison. Certains trouveront que le documentaire de Sylvie Van Brabant fait un peu trop *Nouvel Âge* et qu'il sera vite dépassé mais son émotion est vraie et ne trompe pas.

Reste à parler des longs métrages de fiction. *Alice*, *Leningrad Cowboys Go America* ainsi que *Europa*. *Europa* avaient leur première québécoise à Rouyn-Noranda. Le premier a été inspiré du conte de Lewis Carroll. «Alice au pays des merveilles». Il s'agit d'une production tchèque où se mélangent l'action directe et l'animation par pixillation, agrémentée de marionnettes et d'objets fabuleux. La structure narrative du film est pour ainsi dire inexistante tellement elle semble arbitraire. Cependant, l'imagination déployée par Jan Svankmajer dans les scènes avec animation est telle qu'elle réussit à soutenir l'intérêt du spectateur. Mais attention, il ne s'agit pas vraiment d'un film pour enfants. Svankmajer est avant tout un artiste surréaliste dans son pays et comme tous les surréalistes avant lui, il est fasciné par tout ce qui flirte avec l'horreur et le grotesque, le bizarre et le choquant, l'onirique et le visionnaire. *Alice* est un film sombre et plutôt lourd qui fascinera les uns et déroutera les autres.

Europa, *Europa* est plus conventionnel, dans sa facture en

tous cas. Le film, une production franco-allemande tournée en Pologne, s'inspire du récit autobiographique de Salomon Perel qui a survécu à l'Holocauste et la Deuxième guerre mondiale, grâce à la ruse, à sa connaissance des langues et à ses dons innés de comédien. Grâce à son incroyable innocence aussi. Le cinéma n'en est pas à son premier film sur l'horreur de la guerre et de l'anti-sémitisme, mais celui-ci a de particulier son traitement tragico-comique. Tel que réalisé par Agnieszka Holland, *Europa*, *Europa* se présente comme un drame humain aux accents picaresques. Le jeune héros juif, Sally, passe entre les mains des Russes et des Allemands, se faisant tour à tour bolchévique puis soldat nazi pour sauver sa peau. Il est confronté à mille horreurs et les gens autour de lui meurent ou disparaissent dès qu'il s'attache à eux, mais son odyssée est remplie de moments cocasses fort déroutants. Ceux-ci surviennent toujours inopinément, comme une révélation impudique provoquant un malaise dans un salon chic. Cela fait d'*Europa*, *Europa* un film original qui prouve, par l'absurde, l'incroyable ténacité de l'instinct de survie au sein de l'homme.

Mon coup de coeur définitif va cependant au film de Aki Kaurismaki, *Leningrad Cowboys*



Alice de Jan Svankmajer

Go America. Le moins que l'on puisse dire c'est que Kaurismaki est un cinéaste prolifique. Alors que ses «cowboys» illuminaient l'écran du Théâtre du cuivre, deux autres de ses films faisaient la joie des cinéphiles montréalais dans le cadre du Festival international du nouveau cinéma et de la vidéo (*J'ai*

engagé un tueur et *La Jeune femme aux allumettes*, voir critique p. 55). Si vous ne connaissez pas déjà Kaurismaki, un auteur important manque à votre tableau de chasse.

Leningrad Cowboys Go America est une comédie à la fois absurde et pince-sans-rire. Elle raconte le périple d'une band de musiciens russes venus trouver la gloire aux États-Unis. Un agent new-yorkais impressionné par leur allure punk commence par leur promettre Madison Square Garden, mais les envoie vite au Mexique lorsqu'il entend leur répertoire folklorique : «Mon cousin se cherche des musiciens pour son mariage». Commence alors un *road-movie* comme les Américains n'en ont jamais fait. Kaurismaki possède un sens aigu du gag visuel instantané. À plus d'une reprise, on ne peut s'empêcher de pouffer de rire dès le début de certains plans venus s'insérer judicieusement au sein de la structure elliptique du film. Par exemple, lorsque l'impresario reproche aux musiciens de ne pas être populaires parce qu'ils ont le teint trop blême, le cinéaste coupe à un plan d'ensemble nous montrant les jeunes hommes alignés sur la plage, en caleçon et bottes de cuir. Ils ressemblent à des pingouins venus séjourner à une station balnéaire. Le plan dure plusieurs secondes sans qu'aucun des acteurs ne bouge. Les *Leningrad cowboys* se font bronzer sous un ciel de novembre devant le regard sévère de leur gérant. L'absurdité de chaque scène, le jeu stoïque des acteurs et la rigueur dans la composition des cadres provoquent à tout coup un fou rire irrésistible. Le prologue du récit, qui se déroule en Russie dans le village natal des musiciens, est un véritable morceau de bravoure. Le film s'essouffle un peu en cours de route, mais demeure en tout temps original et audacieux.

Tout comme la magnifique église russe orthodoxe de Rouyn-Noranda.

Johanne Larue

HEART CONDITION

Réalisation: James D. Parriot. **Scénario:** James D. Parriot. **Avec:** Bob Hoskins, Denzel Washington, Chloe Webb. **Origine:** États-Unis - 1990. **Durée:** 96 minutes.

Heart Condition est un «film de compères» qui a plus d'un tour dans son sac. Il commence tout d'abord par nous mener en territoire connu en maîtrisant bien les éléments de sa recette. Les deux compères forment un couple antagoniste: l'un est blanc et raciste, l'autre est noir et fendant, le premier est un policier balourd, le second un avocat cultivé... et tous deux aiment la même femme. Cela donne lieu à des échanges savoureux. Bien sûr, comme bon nombre de compères avant eux, les deux héros se voient mêlés à une affaire terrible qui met à l'épreuve leur ingéniosité et la robustesse de leur véhicule (moult poursuites dans les rues de Los Angeles). Mais, bientôt, on corse la recette: les deux héros meurent durant les 15 premières minutes du film! Ou presque. En fait, les médecins font échec à l'arrêt cardiaque du policier en lui transplantant le coeur de l'avocat qui vient de mourir dans un «accident» de la route. Il s'agit toutefois d'un meurtre; c'est ce que s'empresse d'ailleurs de faire comprendre au convalescent, le fantôme du moribond. Et l'intrigue policière de se poursuivre allègrement en mélangeant fantaisie, mystère et affaires de coeur.

