

Critiques

Numéro 43, été 1989

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22929ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

(1989). Compte rendu de [Critiques]. *24 images*, (43), 58–62.



Gabriel Arcand et Simon Gonzalez dans *La ligne de chaleur* de Hubert-Yves Rose

être le film noir — n'est-il pas réduit à se pasticher lui-même?)

Alors que thématiquement la famille est très présente dans le cinéma québécois, famille naturelle, biologique ou famille d'élection, les cinéastes francophones n'ont pourtant guère abordé un genre que les anglophones pratiquent avec bonheur, le *home movie*; de *A film for Max* et *Mother Tongue* à *Other Tongues* et *Boulevard of Broken Dreams*. Derek May est passé du portrait de la famille biologique nucléaire à celui d'une famille d'élection multilingue et temporaire: la troupe hollandaise *Boulevard of Broken Dreams*, en tournée, donne ses spectacles comme une fête au village, un anniversaire en famille, tentant d'effacer la frontière entre le spectacle et la vie; la filmant, May transforme le film de commande en fragment d'autobiographie.

Horses in Winter de Rick Raxlen, c'est presque rien, les «dernières vacances» d'un petit garçon juif anglophone dans les années cinquante au chalet avec ses parents, sa sœur aînée, les voisins, et c'est l'essentiel du cinéma: l'invention d'un espace et d'un temps, de personnages, de leurs occupations, de leurs rapports, d'un climat; puis leur effacement, leur perte...

Il n'est ni étonnant ni scandaleux que les institutions cherchent à mettre en place un système de production sans risques, à planifier, à établir des modes de financement stables, à «professionnaliser»... Leur modèle est industriel, il s'agit de fabriquer et de commercialiser un «produit», des «séries» de produits dont les principaux distributeurs-détaillants sont actuellement les chaînes de télévision; elles existent pour mettre sur pied, financer en partie et superviser une «industrie culturelle».

Ce sont les cinéastes, ou certains cinéastes, qui sont, ou qui sont parfois, étonnamment respectueux, soumis; qui acceptent d'être de simples exécutants, des illustrateurs, des metteurs en images; de se mettre, consciemment ou par passivité, au service d'une idéologie, et de réaliser des films conventionnels et bien-pensants. Les autres, qui peuvent être les mêmes, rencontrent d'autant plus de difficultés avant, pendant et après le tournage que leur projet est plus personnel et singulier, et ces difficultés ne sont pas sans effet sur l'intégrité du film terminé, ce dont témoignent *La nuit avec Hortense*, *La ligne de chaleur* ou *Kalamazoo*, films imparfaits ou même mutilés mais c'est là, là aussi, que se trouve le cinéma. ●

UN CIRQUE EN AMÉRIQUE

DE NATHALIE PETROWSKI

Lorsque Nathalie Petrowski filme un cirque en Amérique (le Cirque du soleil à New York) elle ne met pas en scène l'envoûtant spectacle de la conquête de l'Amérique par un cirque d'ici, mais plutôt le paradoxe sous-tendant cette conquête et la confrontation de deux univers. Ce n'est pas tant un film sur un cirque ou sur l'envers du spectacle comme sur l'envers de l'Amérique. Le cirque est ici la base concrète, le lieu de lutte et d'affrontement où se heurte cette double vision de l'artiste et de l'Amérique: le rêve et la réalité, la magie face au quotidien; un univers de rêve au cœur d'un rêve encore plus grand, plus puissant, risquant à tout moment de le dévorer.



Tournage d'*Un cirque en Amérique* à New York.

Premier film de la seconde collection sur l'américanité, *Un cirque en Amérique* reprend les thèmes majeurs de la précédente: la fascination exercée par les États-Unis sur les Québécois, le danger d'américanisation voire, tôt ou tard, d'assimilation.

Laissant la parole aux membres du cirque, le paradoxe apparaît au grand jour : celui du conquérant — conquis et fasciné. De celui qui, tout en voulant imposer à l'autre un univers artistique différent, s'avoue déjà fondamentalement semblable à l'autre, fondamentalement imprégné de cet univers qu'il voudrait dominer. Le cirque, comme une sorte de micro-monde devant s'imposer et survivre à l'intérieur d'un monde autosuffisant et gigantesque, devient ici la transposition de la situation du Québec au cœur de l'Amérique du Nord.

Bien que cette réalisation fasse preuve de rigueur dans sa construction de même que dans son sens du montage et du rythme, ne laissant jamais une scène se prolonger inutilement et s'épuiser, il y manque en revanche cette audace, voire même cette virulence que l'on attendrait de Nathalie Petrowski devant

un tel sujet. Le film souffre d'une sorte de timidité qui ne vient pas suffisamment gratter cette plaie qu'il nous dévoile. Alors qu'on nous dit que le succès risque tôt ou tard de menacer l'intégrité du groupe, cela pouvant même entraîner certains membres dans ce grand rêve américain (la fin nous met d'ailleurs devant ce fait accompli), la trop grande retenue empêche le spectateur de pénétrer à fond dans ce qui constitue pourtant le fondement thématique du film. Cela l'empêche également de pénétrer au cœur du malaise ou de cette dichotomie fondamentale d'une Amérique partagée entre le rêve et la réalité. ●

Marie-Claude Loiselle

UN SOLEIL ENTRE DEUX NUAGES

DE MARQUISE LEPAGE



PHOTO: PIERRE CRÉPÉ ONE

« Je ne sais pas ce qui m'a poussée à m'intéresser à des enfants qui risquent à chaque jour de perdre l'enfance et la vie. Je sais que c'est lorsque mon père était très malade que j'ai entrepris les démarches auprès d'eux. Je voulais me rapprocher de lui, mais c'étaient des mots d'enfants dont j'avais besoin pour apprivoiser la maladie ». C'est ainsi, en ouverture de *Un soleil entre deux nuages*, que Marquise Lepage traduit en mots/maux le sens de la démarche qui sous-tend ce documentaire de commande produit par l'ONE Démarche ô combien hasardeuse pour une réalisatrice, car le filmage d'enfants en sursis — Charles souffrait de leucémie; Valérie et Benjamin sont atteints de fibrose kystique — amène par nature à investir un réel délicat et piégé, que vient radioscopier l'œil voyeur d'une caméra à la fois juge et partie.

Face à un tel sujet, Marquise Lepage (*Marie s'en va-t-en ville*) assume avec sincérité l'obscénité de l'acte de filmer pour débusquer la plus grande obscénité de toutes : la maladie et la mort. Si *Un soleil entre deux nuages* suscite l'intérêt et engendre l'émotion, c'est parce que le récit est souterrainement porteur d'un désir légitime et grave : rejoindre le père dans la maladie, comprendre et accepter l'inéluctable par le biais d'une rencontre véritable avec Charles, Valérie et Benjamin. Trois enfants auxquels la cinéaste cède la parole dès le pré-générique du film, alors que défilent à l'écran des dessins illustrant la « vie rêvée » de Valérie. Détail non sans importance car, c'est juste-

ment dans ce décalage entre la vie rêvée et le vécu quotidien lourdement hypothéqué par la maladie (séances de traitement, prise de médicaments, etc.) que la démarche de Marquise Lepage prend tout son sens, que le réel secrète les germes de la fiction. Derrière les regards qui se veulent rassurés, les paroles d'espoir inlassablement prononcées, se profile avec insistance le spectre de la mort dans toute l'abjection de sa fiction. Une mort qui viendra faucher en cours de tournage et le père de la cinéaste et le jeune Charles.

En privilégiant l'écoute et l'échange, en affrontant elle-même la caméra, Marquise Lepage cerne son sujet sans complaisance et épure le regard de toute sensiblerie. Dans les scènes avec Charles confronté à l'imminence de la mort, la caméra saisit pudiquement l'insaisissable, alors que le jeune garçon se débat malgré lui avec cette image d'enfant exemplaire, médiatique-ment exploité, qu'il a toujours accepté de projeter. La séquence d'animation qui vient dédramatiser le « départ » de Charles tout en donnant vie à son univers intérieur apparaît alors comme le plus émouvant gage d'amitié qu'une cinéaste moralement exigeante pouvait offrir à celui dont elle fut, l'espace d'un film, la compagne de voyage. ●

Gérard Grugeau

L'ESPOIR VIOLENT

DE NICOLA ZAVAGLIA

LE GRAND MONDE

DE MARCEL SIMARD



Esprit violent . «Abolir la barrière de nos préjugés envers les psychiatisés.»

Deux films axés sur les problèmes de la santé mentale, *L'esprit violent* de Nicola Zavaglia et *Le grand monde* de Marcel Simard, ont retenu récemment l'attention. Documentaire pur et fiction documentée, leur démarche et leur visée n'en sont pas moins complémentaires.

Tourné au Centre hospitalier Robert-Giffard, à l'Hôpital Rivière-des-Prairies et à Louis-H.-Lafontaine, *L'esprit violent* de Nicola Zavaglia donne la parole à des gens qui ont été ou qui sont encore en traitement psychiatrique en institution, afin d'abolir la barrière de nos préjugés à leur endroit et afin de nous faire ressentir leur sentiment d'exil et de souffrance intérieure, prisonniers qu'ils sont d'eux-mêmes et d'un système qui les désigne comme des «objets de normalisation». Un système qui vise davantage à masquer leur souffrance, à l'anesthésier (à forte dose de traitements radicaux et de médicaments) qu'à affronter sa dure réalité.

Certains pourront objecter à Zavaglia son insistance à faire entendre leurs lamentations et leurs cris et à montrer des situations pénibles, mais sa démarche se trouve justifiée par la séquence finale du film où une patiente (Linda) étouffe littéralement dans l'auto qui la ramène en institution après une brève sortie avec ses parents, comme si elle prévoyait déjà qu'elle allait y manquer d'air. Séquence terrible et combien signifiante d'une frayeur et d'une détresse sans nom qui ne trouve ni les mots ni les moyens de s'exprimer et qui porte finalement un jugement implacable sur l'institution psychiatrique même, ou plus exactement sur le système qu'elle perpétue. (En même temps, il montre les limites de l'implication familiale pour les cas les plus lourds, même si elle est ici admirable.)

Le film est structuré sur les témoignages des patients encore en traitement ou qui en sont sortis, et aussi de certains parents, entrecoupés de nombreux courts plans illustrant le sort réservé aux patients en institution. Images et témoignages concordent singulièrement quant à la dépersonnalisation et au sentiment d'abandon qui en résultent. Sentiment de rejet qui accompagne comme un stigmate les patients, et même leur famille, lorsqu'ils tentent leur réinsertion sociale. Aucun intervenant externe ni aucun spécialiste ne vient ici diluer les témoignages crus ni atténuer la violence de certaines images.

Zavaglia illustre aussi le phénomène de la «désinstitutionnalisation» qui, telle qu'elle se pratique aujourd'hui, contraint le plus souvent les «bénéficiaires» à vivre dans la promiscuité des foyers d'accueil, ou en solitaire dans des maisons de chambres sordides. Dans les meilleurs cas, ceux qui n'ont pas réussi leur réinsertion dans la société peuvent se regrouper dans quelques oasis d'entraide (comme le P.A.L.¹) où ils peuvent exprimer leurs sentiments et ressentir un peu de chaleur humaine et de sécurité. Ces ressources alternatives apparaissent comme la seule lueur d'espoir, l'ultime bouée de sauvetage pour nombre d'entre eux.



Le grand monde . La réinsertion sociale des ex-psychiatisés

D'une façon complémentaire, mais sur le mode de la fiction, Marcel Simard s'intéresse, quant à lui, à ce seul phénomène de la réinsertion sociale d'ex-psychiatisés. *Le grand monde* illustre particulièrement le rôle essentiel joué par les ressources alternatives dans cette optique de «désinstitutionnalisation». Issue de la clinique communautaire de Pointe St-Charles, «Action-Santé» est l'une de ces ressources alternatives visant à briser la solitude et à développer l'autonomie en favorisant la prise en charge de ses activités par les participants. *Le grand monde*

constitue une réponse à leur désir de faire un film sur le sujet, une façon de contrarier ce sentiment d'impuissance qui, par delà la solitude et la pauvreté, tenaille les gens placés dans de telles conditions.

Scénarisé en collaboration et interprété surtout par les membres même du groupe «Action-Santé» qui jouent leur propre vécu, il illustre cette difficile conquête d'une autonomie relative. Pour y parvenir, les participants vont, entre autres, jusqu'à évincer de son poste une intervenante professionnelle, condition essentielle à leurs yeux pour se prendre en charge et pour briser la relation de dépendance instaurée dans le processus d'aide qui s'est développé entre elle et eux. Le film effectue donc un double travail : sur les membres du groupe concerné pour lesquels il constitue une thérapie, et sur le public, «le grand monde», pour l'aider à modifier ses attitudes face «aux débilés qui sont lâchés dans les rues». Aussi, il enfonce le clou quant à la diversité des stratégies d'intervention qui doivent accompagner la nécessaire «désinstitutionnalisation».

Le grand monde ne vaut pas tant pour son «intrigue», plutôt ténue et répétitive, après un début abrupt où il cherche son ton, que pour son climat qui nous rend le milieu concerné plus compréhensible, plus proche. La justesse des dialogues, l'authenticité des personnages et des situations, et l'humour qui finit par l'habiter contribuent à ce rapprochement. Par contre, on peut regretter l'envahissement inutile d'une musique quelconque qui ne contribue en rien à l'établissement de ce climat.

Premier long métrage de leur auteur respectif, aucun de ces deux films n'a la prétention d'offrir la solution aux problèmes reliés à la santé mentale, mais chacun à sa façon nous sensibilise avec pertinence à cette réalité que l'on préfère trop souvent contourner, et à la nécessité d'une politique de réinsertion sociale réussie avec des moyens appropriés diversifiés. ●

Gilles Marsolais

(1) PAL : Programme d'aide logement.

L'ART DE TOURNER EN ROND

DE MAURICE BULBULIAN



PHOTO : ONF

«Maurice Bulbulian est calmement subjectif, du côté des autochtones»

Le film de Maurice Bulbulian fait le point, précis, sur la situation des autochtones au Canada. On en retient d'abord une adéquation transparente, magique, des images et des sons avec la cause qu'ils servent. Bulbulian relève le défi de garder alerte une situation cinématographique proche de celle du théâtre filmé. Par l'extrême sensibilité de la caméra de Serge Giguère et par l'intelligence de son montage, le cinéaste réussit sa mise en scène, brillante, de la mise en scène, accablante, du processus politique.

La première partie de *L'art de tourner en rond* se concentre au point exact des enjeux politiques : Ottawa, la table des conférences constitutionnelles de 1983 et de 1985. Table à laquelle siègent, d'un côté le premier ministre du Canada et les dix ministres provinciaux, et de l'autre, les représentants des peuples autochtones. Avec, tout au long du film, en contrepoint précieux et émouvant, Ethel, 70 ans, mère de l'un des représentants, qui se souvient du temps «d'avant les Blancs». Du temps où la nature, respectée par l'homme, était florissante, du temps

où son peuple s'autosuffisait. Elle dit les étangs poissonneux d'avant les barrages, les forêts d'avant le viol de la terre. Nous voyons ces régions encore splendides que la pollution grignote, nous écoutons ces enfants inuit et métis enlevés à leur famille par l'école, et qui leur sont rendus, coupés de toute tradition et sans savoir réel, «juste formés pour le bien-être social». Et Ethel regrette de ne plus avoir l'âge de faire la révolution, pour changer le cours de l'Histoire.

Car c'est bien de cela qu'il s'agit autour de la table des conférences : de deux visions de l'Histoire, deux conceptions du monde, du dialogue impossible entre deux langages opposés. L'enjeu : la reconnaissance constitutionnelle des droits des peuples autochtones, et ultimement la restitution de leurs terres et la reconnaissance d'un gouvernement autonome. La véritable différence est vite mise à jour : pour les autochtones, il s'agit de sauver leur peuple d'un génocide culturel, pour les Blancs, c'est une question de pouvoir et d'argent. Sans se lasser, les représentants autochtones posent des gestes de confiance, de respect et

de noblesse. Sans arrêt, les ministres répondent par l'affront, la mauvaise foi et la viscosité des formes de procédure. Par exemple, lorsqu'à l'ouverture d'une conférence, le grand chef indien prononce les paroles rituelles, la voix de Trudeau s'élève et couvre la sienne, pour réciter en anglais et en français, le Pater Noster! Ou encore, lorsqu'à propos de l'amendement sur l'égalité des femmes autochtones, Trudeau lance à la représentante inuit: «Dans le fond, on est égal quand on pense qu'on l'est, et si vous pensez que vous ne l'êtes pas, une loi n'y changera rien.» Evidemment, malgré les interventions sympathisantes de René Lévesque et de Hattfield du Nouveau-Brunswick, le vote s'oppose au gouvernement autonome, et la dernière conférence de 85 se solde par un échec angoissant que Mulroney qualifie de «malentendu». On se demande d'ailleurs lequel est le plus dangereux, de Trudeau avec son agressivité méprisante et son cynisme affiché, ou de Mulroney, maître en l'art de la périphrase vide de sens et de la gestuelle onctueuse.

La deuxième partie du film s'articule autour de la conférence finale de 1987, à laquelle Ethel assiste, et d'un magnifique conseil tribal autochtone avec ses danses, ses chants et ses

enseignements. À Ottawa, encore, les autochtones ont beau parler des régions inhabitées où leur peuple pourrait s'établir, accuser les ministres de ne pas tenir compte de l'opinion publique des citoyens de leur province, (Bourassa n'est même pas venu), les mettre en garde contre une vision trop étroite et destructive du monde, rien n'y fait. On leur répond: «Vous n'êtes pas aussi savants que vous le pensez» et «Qui paiera la note?» Après un huis clos révélateur du malaise, les ministres se prononcent contre l'amendement constitutionnel touchant les peuples autochtones. Il ne reste à ceux-ci, profondément déçus mais non brisés, qu'à emprunter le chemin de la tortue: «Elle avance quand elle risque à sortir la tête, et c'est notre tête que nous risquons».

Selon toute cohérence, aucune chaîne de télévision canadienne n'achètera ce film. La raison en sera évidente: loin de pactiser avec l'habituelle fausse objectivité des documentaires télévisuels, Maurice Bulbulian est calmement subjectif, du côté des autochtones. ●

Michka Saïl

court métrage

CHAMBRES VOISINES

DE BERNAR HÉBERT

Bernar Hébert, connu surtout pour ses vidéos *La La La Human Step* et *Le chien de Luis Salvador*, réalise avec *Chambre voisine* son premier film: un court métrage de douze minutes d'après une nouvelle de Jane Warrick. De l'univers magique et surréaliste qu'il parvenait à créer dans *La La La*, on passe ici à l'intimité d'une maison que partagent deux jeunes femmes. La caméra, silencieuse et fluide, se faufile entre les murs blancs de cet univers reclus et suit l'itinéraire des pensées vagabondes des deux personnages.

Les premières images sont fascinantes: la tête d'une femme roule lentement sur l'oreiller jusqu'à nous dissimuler son visage, puis la caméra effectue une trajectoire à travers la maison, fuit en travelling arrière jusqu'à l'extérieur en une succession de plans en continuité. Grâce à l'aisance des mouvements d'appareil, aux cadrages, à l'enchaînement des images coulant l'une de l'autre, il se crée un univers onirique que le choix du noir et blanc vient judicieusement servir et même renforcer. Ces images, bien que magnifiques, restent toutefois empreintes de froideur, le style risquant à chaque moment de prédominer.

Encore une fois (les exemples abondent dans le jeune cinéma québécois), c'est dans les dialogues que le film perd pied. Ils ne parviennent pas, ni dans leur contenu ni dans la façon dont ils sont dits, à soutenir l'image. Ils viennent rapidement briser la cohérence de l'univers et banaliser la relation, jusque-là fascinante, entre les deux femmes. Dans cette dérive d'images presque fugaces et parfois insaisissables, les mots prennent un poids et une matérialité qui ramènent brusquement le film à une réalité dont il était pourtant parvenu à se libérer avec grâce. ●



«Univers onirique» ●

Marie-Claude Loiselle