

Images d'ici et d'ailleurs

Numéro 119, janvier 1985

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/50873ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

(1985). Compte rendu de [Images d'ici et d'ailleurs]. *Séquences*, (119), 32–64.

Images d'ici

« Peu de gens sont assez sages pour préférer le blâme qui leur est utile à la louange qui les trahit. » **La Rochefoucauld**



L A GUERRE DES TUQUES — Réalisation: André Melançon —

Scénario: Danyèle Patenaude et Roger Cantin — Images: François Protat — Musique: Germain Gauthier — Montage: André Corriveau — Interprétation: Cédric Jourde (Luc), Julien Elie (Pierre), Maripierre Arseneau-D'Amour (Sophie), Duc Minh Vu (François-les-lunettes), Luc Boucher (Ti-Jacques), Gilbert Monette (Georges Leroux), Mario Monette (Henry Leroux), Olivier Monette (Jean-Louis), Mathieu Savard (Ti-Guy la lune), Maryse Cartwright (Lucie), Steve Savage (Maranda), Jean-François Leblanc (Chabot), Nathalie Gagnon (France), Julie Martel (Julie), Patrick Saint-Pierre Periz (Daniel), Carlos Da Costa (Lagacé), François Gratton (le frère de François-les-lunettes), Hélène Arseneau (la mère de Sophie et de Lucie), France Bouchard Lavoie (la mère de Pierre), Jean Gérin (le père de Pierre), Lina Leblanc (l'institutrice), France Panneton (le directeur de la chorale) — Origine: Canada (Québec) — 1984 — 90 minutes.

Quand on est jeune, quoi de plus naturel que de jouer à la guerre. Qu'est-ce donc qui anime les enfants pour ce jeu? L'esprit de rivalité sans doute. Une manière de prouver qui est le plus fort. Et puis, de nos jours, que ne voient-ils pas à la télévision. La guerre! Justement, chez les jumeaux de *La Guerre des tuques*, la télévision leur renvoie des images du conflit entre palestiniens et israéliens. Et, plus tard, Lucie invitera sa grande soeur à venir voir le film de guerre qui commence à la télévision. Bref, les images du petit écran témoignent journallement de conflits à travers le monde et de longs métrages de violence. Alors comment les enfants

ne seraient-ils pas marqués par les rivalités? On comprend alors que, pour leurs vacances de Noël, ils choisissent tout naturellement de jouer à la guerre.

C'est donc convenu. On formera deux clans. Mais celui de Luc compte plus d'adeptes. Il ne reste à Pierre que deux copains et son gros chien Cléo. Auparavant, Luc a édicté les lois de guerre et demandé à tous de recueillir le butin qui constituera le trophée de la victoire. Et voilà les deux armées qui vont s'affronter. Mais où? C'est François-les-lunettes qui a l'idée de construire un fort de neige qu'il s'agira de prendre d'assaut. Magnifique cette forteresse avec son passage souterrain secret! C'est devant ce fort que va se dérouler l'action du film.

Pourquoi les enfants-spectateurs rient-ils de bon coeur durant toute la projection? Pourquoi ne s'ennuient-ils pas? C'est sans doute qu'ils s'identifient aux petits guerriers de ce film. Il faut reconnaître que les scénaristes ont eu l'heureuse idée de créer des types facilement reconnaissables. En plus de François-les-lunettes, on trouve le gros Pierre, Ti-Guy la lune, Chabot le rouspéteur, les jumeaux Leroux. Tous ces jeunes et les autres apportent leur caractéristique qui ne manque pas de saveur. Et puis, il y a leurs costumes et leurs armes de guerre. C'est là qu'apparaît leur côté créatif qui provoque le rire par la surprise. Il faut voir les casques bizarres, les visières improvisées, le canon sorti d'un tuyau de poêle, les boucliers tirés de la cuisine, la fronde géante qui projette des boules à... un mètre. Ah! ces boules de neige éplies de liquide coloré. Quel travail ingrat pour faire disparaître les taches rebelles sur les vêtements! Et puis, il y a le walkie-talkie qu'on sort qu'on sort de la

neige, le corridor souterrain qui permet la fuite discrète, les glaçons-venus directement du réfrigérateur... Tout est mis à contribution pour rendre les affrontements animés. Vraiment, le combat est acharné. Heureusement, il y aura un répit. Noël approche. Luc suggère une trêve comme dans les vraies guerres. Et puis n'a-t-il pas l'oeil tourné vers Sophie? À quelques reprises, les rendez-vous semblent planifiés. Rien qu'une petite amourette qui laissera un baiser sur la joue de Sophie. C'est touchant et enfantin. Mais la catastrophe va mettre un terme à la bataille suprême. Un pan du fort s'écroule, tuant Cléo. C'est un chagrin collectif. On ne peut l'enterrer car la terre est gelée. On l'ensevelira dans la grange qui servait de quartier générachant et enfantin. Mais la catastrophe va mettre un terme à la bataille suprême. Un pan du fort s'écroule, tuant Cléo. C'est un chagrin collectif. On ne peut l'enterrer car la terre est gelée. On l'ensevelira dans la grange qui servait de quartier général à l'armée de Luc. Ainsi finit *La Guerre des tuques* qui d'ailleurs s'appelle en anglais *The Dog Who Stopped the War*.

Il faut le reconnaître, ce « conte » est une réussite. Les scénaristes sont parvenus à donner aux enfants des rôles à leur mesure et qu'ils interprètent avec spontanéité. On sent que tous sont de la partie et que chacun est bien dans la peau de son personnage. Il n'y a pas d'erreur de distribution. De son côté, François Protat nous offre des images d'une éclatante fraîcheur. Les couleurs vives des costumes des enfants vibrent sur une neige d'une blancheur pure. Quant à André Melançon, il dirige les jeunes avec une grande habileté. Que dire, il les dirige? On a plutôt l'impression qu'il les laisse se livrer à un genre de combat qu'ils connaissent

depuis toujours. C'est de leur âge. Ils sont vraiment à l'aise.

Toutefois, je ferai quelques réserves. On sait que *La Guerre des tuques* est le premier « conte pour tous » que Rock Demers a entrepris de produire. Le deuxième est déjà annoncé: *La Vraie Histoire de la grande peur de Michel*. Il faut reconnaître que, dans *La Guerre des tuques*, les enfants, dans l'action, sont d'un naturel désarmant. Ils s'ébattent avec leur ardeur juvénile. Ils s'en donnent à coeur joie. Et leur langage reflète leur enthousiasme. Je n'en dirai pas autant des conversations qui m'ont paru artificielles. On dirait que les jeunes récitent leur rôle. Il est sans doute difficile de bien parler en marchant. Mais il ne faudrait pas que le naturel se perde en chemin. Ce n'est pas le plus grave. Le plus grand défaut du film c'est le langage. Non pas l'accent. Non pas le vocabulaire. Non pas les expressions locales. Tout cela identifie l'origine du film. Hélas! quelle prononciation molle! Quel machonnement! Quel marmottement! Le spectateur a de la difficulté à comprendre. C'est que les jeunes n'ouvrent pas la bouche. Ils avalent leurs syllabes. Ils oublient d'articuler. Il y aurait avantage, avant de commencer un tournage, de passer une ou deux semaines à habituer les jeunes à bien prononcer ce qu'ils disent. Sinon, ils ne font que bafouiller. Et c'est bien dommage! Si nous ne saisissons pas bien au Québec, qu'en sera-t-il à l'étranger? Je crois qu'on peut corriger cela dès le prochain film. Je ferai également une restriction sur la musique qui devient, par moments, vraiment envahissante. Pourquoi de la musique quand les cris des enfants suffisent pour marquer leur débordement? Et la chanson interprétée par Nathalie Simard apparaît comme un hors

d'oeuvre gratuit. On devine qu'elle peut servir à commercialiser le film. Et encore?

Souvent, dans une fable ou un conte, le lecteur trouve une « moralité » ou une « leçon ». Je pense que *La Guerre des tuques* n'en est pas exempt. Personnellement, j'en verrais même deux. C'est Ti-Jacques qui lance à tous les guerriers: « La guerre, la guerre, c'est pas une raison pour se faire mal! » D'autre part, quand Lucie crie dans un porte-voix de venir secourir son copain qui feint d'être gravement blessé, tous accourent pour le sauver. C'est avec une même unanimité qu'ils apprennent avec consternation la mort du chien Cléo. On peut dire que dans le malheur la rivalité fait place à une franche camaraderie.

Au total, un film qui réjouit les enfants et qui leur fait passer des moments heureux. Que demander de plus à un « conte pour tous »? Avis aux grandes personnes qui n'ont pas encore perdu leur âme d'enfant. Ou qui voudraient la retrouver.

Léo Bonneville

JACQUES ET NOVEMBRE — Réalisation et scénario: Jean Beaudry et François Bouvier — Images: Serge Giguère et Claude de Maisonneuve — Musique: Michel Rivard — Montage: Jean Beaudry — Interprétation: Jean Beaudry (Jacques Landry), Carole Fréchette (Monique), Marie Cantin (Pierrette), Pierre Rousseau (Denis), Reine France (Rita, la mère de Jacques), Jean Mathieu (Hervé, le père de Jacques) — Origine: Canada (Québec) — 1984 — 72 minutes.

« En fait la mort ne lui importait guère, mais plutôt la vie. »

Gabriel Garcia Marquez
Dans la civilisation occiden-

tale, novembre est traditionnellement le mois des morts. Et c'est justement en ce mois de novembre que Jacques Landry, qui fête ses trente et un ans, doit faire face à sa propre mort. Une maladie inéluctable le ronge; il ne verra pas décembre. La réaction de Jacques devant ce sort déroutant est assez originale. Il a un ami, Denis, qui travaille dans le cinéma et qui dispose de certains appareils; avec son aide, Jacques confiera ses dernières sensations à une caméra de télévision, comme en une sorte de journal filmé. Ça c'est le point de départ du film, un point de départ assez morose en vérité et qui ne laisse nullement supposer la diversité des nuances qui viendront enrichir le résultat. Car si *Jacques et novembre* est un film sur la mort (novembre oblige), c'est aussi et avant tout un film sur la vie car Jacques reste jusqu'à la dernière image un être intensément vivant, avec des qualités, des défauts, des élans de tendresse, des amitiés, des souvenirs, des caprices, des déceptions et même des espoirs. Le mal qui le mine n'arrive pas à tuer son esprit qui défaille parfois mais reste vaillant.

La mort n'est pas un sujet qui attire irrésistiblement les cinéastes; on compte pourtant des exceptions réussies à la règle, mais elles se comptent facilement sur les doigts d'une main. Je ne parle pas, bien sûr, de la mort pétaradante qui illustre les films d'aventures, policiers ou autres, ou de la mort romantique ou la *Love Story*, mais de la mort quotidienne, lente, pénible, implacable, dont on traite par exemple dans *La Gueule ouverte* de Maurice Pialat ou *Le Lit* de Marion Hänsel, sans aller jusqu'à *Cris et chuchotements* d'Ingmar Bergman. C'est pourtant le thème qui a tenté deux néophytes, si l'on peut dire, chacun d'eux ayant une certaine expérience des médias, même si



Jacques et novembre est le premier de leurs produits qui attire l'attention publique. Jean Beaudry (qui cumule de surcroît l'interprétation du rôle-titre et le montage) et François Bouvier ont mis au point le projet du film, puis ont lutté pendant six ans pour le mener à bout. Les organismes officiels d'aide aux cinéastes se sont notamment fait tirer l'oreille avant de se décider à investir en dernier recours. Aussi les deux copains n'ont réalisé leur film qu'avec de fort maigres ressources (moins de cinquante mille dollars) et grâce à l'aide et à l'amitié d'interprètes peu connus et de techniciens novices. Et pourtant le résultat est surprenant de vérité et d'efficacité. C'est le type même du film réalisé dans des conditions marginales et qui a pourtant ce qu'il faut pour atteindre un large public, à condition que ce public soit averti et motivé. Il était tout à fait dans l'ordre que sa première présentation se fasse dans le

cadre d'un festival du nouveau cinéma, car ce film-là est neuf tant par ses créateurs que par son traitement.

Disposant de moyens fort modestes, le tandem Beaudry-Bouvier a tiré parti de la pauvreté même de l'entreprise pour en faire un des thèmes sous-jacents du film. Le protagoniste a en effet recours à divers expédients pour financer son expérience: vente de son auto, bazar où il dispose de ses maigres possessions, témoins silencieux des points d'intérêt d'une vie qui s'achève (sport, musique, photographie, lectures). Les confidences de Jacques sont adressées à l'oeil froid et glauque d'une caméra de télévision, ce qui fait qu'une bonne partie du film est faite de plans fixes aux teintes verdâtres, aux éclairages aléatoires qui ne font qu'accroître le côté vériste du traitement. C'est d'ailleurs cet aspect qui impressionne le plus ici: un spectateur non-averti pourrait se croire en train de regarder un

documentaire, tellement l'impression de vérité est forte d'un bout à l'autre du film. Le long visage sympathique de Jacques, qui fait penser à un faciès de clown triste (il rappelle Stan Laurel), se transforme, se creuse, devient un masque hâve et émacié (ce n'est pas là un effet dû uniquement au maquillage puisque l'acteur-réalisateur s'est soumis à un régime alimentaire particulièrement sévère pour l'amour de l'art).

Des images en couleurs, tournées en 16 mm, viennent interrompre à l'occasion ces enregistrements monochromes, soit pour décrire des réunions de divers parents ou amis autour du lit du malade, soit pour évoquer le monde extérieur, soit pour illustrer certaines réflexions. Là encore, l'ami cinéaste, dans l'approche fictive, est mis à contribution pour expliquer sans heurt ces apports enrichissants. Interviennent aussi des photos fixes ou des films d'amateur dont la fonction est de réveiller le passé. Cela compose un assemblage assez complexe où des thèmes poétiques et des rappels nostalgiques viennent colorer le traitement réaliste du sujet. Il apparaît à l'évidence que les auteurs ne sont pas que des amateurs enthousiastes, mais de véritables professionnels de l'image, tant ils manient avec art les éléments divers de leur composition.

Tout au plus pourrait-on reprocher l'aspect cliché de certains personnages (la mère aux beignes, le père taciturne, l'amie attentive, l'ex-maîtresse chaleureuse) ou de développements secondaires (il y a naissance d'un enfant pour compenser la mort prochaine du héros). L'ensemble se présente cependant avec assez de simplicité et de ferveur implicite pour balayer facilement ces objections (il y a même

une confrontation père-fils admirable de tendresse retenue, malgré une approche technique peu favorable). Ce qu'il y a de sûr, c'est que le film maintient de bout en bout son ton de mélancolie acidulée, tempéré d'une nuance d'ironie. La tristesse de ce novembre gris provoque chez Jacques une attitude de détachement et (pourquoi pas?) même un certain humour. On aurait pu souhaiter que ses préoccupations volent un peu plus haut, mais que l'urgence de la mort intensifie chez lui le goût de la vie, n'est-ce pas déjà beaucoup? Mort en puissance, comme nous tous d'ailleurs, Jacques est d'abord un vivant, à la fois grave et désinvolte, tourmenté et réfléchi, un homme enfin.

Robert-Claude Bérubé

THE MASCULINE MYSTIQUE — Réalisation: John N. Smith et Giles Walker — Scénario: John N. Smith, Giles Walker et David Wilson — Images: Andrew Kitkanuk — Musique: Richard Gresko — Montage: David Wilson — Interprétation: Stefan Wodoslawsky (Blue), Char Davies (Ashley), Sam Grana (Alex), Mort Ransen (Mort), Eleanor MacKinnon, Annebert Zwartsengerg — Origine: Canada — 1984 — 87 minutes.

Ah! nous allons enfin pénétrer dans cet univers fabuleux encore peu exploré qu'est le merveilleux monde du mâle. Et trouver réponse à ces questions qui nous tourmentent. Les joyeux compères des publicités de bière connaissent-ils aussi l'angoisse du lendemain? Le mec autoritaire et sûr de lui est-il une espèce en voie d'extinction? Elvis Gratton a-t-il une âme?

Présenté en grande première mondiale dans le cadre du dernier Festival des films du monde devant un public nombreux et enthousiaste, sans doute attiré par un titre aux consonances occultes et mystérieuses, *The Masculine Mystique* se veut un « guide sur le féminisme pour l'homme moderne ». L'homme moderne un peu dérouté, devrions-nous spécifier.

John N. Smith et Giles Walker nous dressent un portrait à la fois drôle et touchant de cet homme en mutation en nous faisant partager les angoisses et les aspirations de quatre types qui traversent une période de transition et d'interrogation en ce qui concerne leurs relations avec les femmes.

Célibataire dans la trentaine à la recherche de la femme idéale, Blue manque de confiance en lui et accumule les maladresses. Il fait la connaissance (brutalement !) d'une artiste qui bientôt emménage chez lui, mais la tentative de cohabitation se terminera en queue de poisson.

Marié et père de deux enfants, Alex cherche l'évasion en traînant dans les bars et en trompant sa femme. La famille constitue plutôt pour lui un environnement, un accomplissement, presque un mal nécessaire. Il n'a pas l'intention de changer. Le phallo sûr de lui, irrécupérable.

Divorcé dans la quarantaine, Mort vit une nouvelle idylle avec sa voisine. Bien qu'il semble parfaitement à l'aise dans sa nouvelle liberté, il reste néanmoins attaché à certains schèmes de pensée et ne sera vraiment satisfait que lorsque Berth viendra vivre chez lui. À défaut de quoi, c'est lui qui peu à peu s'installera chez elle.

Ashley vit séparé de sa femme et élève seul ses deux enfants.

Il ne s'est pas remis de cette rupture qu'il appelle « sa dévastation » et regrette de ne pouvoir prodiguer à ses enfants la douceur d'une mère.

Les réalisateurs se sont attachés à nous dépeindre quatre types qui se situent à différents degrés entre la prise de conscience et la mise en application des idées nouvelles. On distingue chez eux un malaise plus ou moins profond ou avoué selon les cas, un sentiment d'insécurité grandissant, une grande difficulté d'adaptation et la frustration qui en résulte. On cherche une compagne avec véhémence, mais on n'accepte pas de faire de compromis. On étouffe dans un environnement qu'on s'est pourtant créé de toutes pièces et qui ne correspond plus à ce qu'on attend de la vie. On avoue son sentiment d'inadéquation, son incapacité de montrer ses sentiments, encore plus ses émotions; de la simple tendresse à l'égard de ses enfants. Curieusement, cette dernière situation, celle d'Ashley, semble avoir un peu décontenancé les auteurs si on en juge par le temps très limité qui lui est dévolu sur l'écran, le peu de détails proposés et le manque total d'humour qui caractérise son traitement, contrairement aux trois autres. C'est aussi le seul cas qui ne subisse aucune évolution dans le déroulement du film.

Bien que, grâce à un traitement qui allie un brin d'humour et de dérision à des séances d'introspection révélatrices, on sympathise rapidement avec nos quatre spécimens, on a parfois l'impression d'avoir affaire à des mioches qui ne se font pas à l'idée de quitter maman.

Les cinéastes ne portent aucun jugement sur leurs protagonistes: ils les laissent discuter eux-mêmes avec verve ou amertume.

Lorsque nous les suivons dans leur vie de tous les jours, la caméra hésitante et insistante s'attache à leurs moindres pas et pensées, avide de révélations. Elle n'en est pas moins inquisitrice lors des sessions de rencontres, un genre de thérapie de groupe où l'on discute entre hommes... de ce qui ne va pas avec les femmes, et qui n'est pas sans rappeler Burt Reynolds et ses petits copains dans une scène similaire de *Starting Over* d'Alan J. Pakula.

En fait, le film aurait peut-être dû s'intituler *The Feminine Mystique* puisque ce qui réunit nos quatre participants, c'est une incompréhension partagée des nouvelles aspirations de leur partenaire éventuelle, actuelle, possible, future ou souhaitée. Consolons-nous en nous disant qu'ils ne représentent sûrement pas une coupe typique de la société contemporaine.

The Masculine Mystique constitue la réponse aux « films de femmes » des années 70. Un regard franc, amusant, sensible, nuancé et teinté d'un humour qui frise parfois la dérision sur cette nouvelle race de mâles qui doivent faire face à un défi de taille: l'apprentissage de la vulnérabilité.

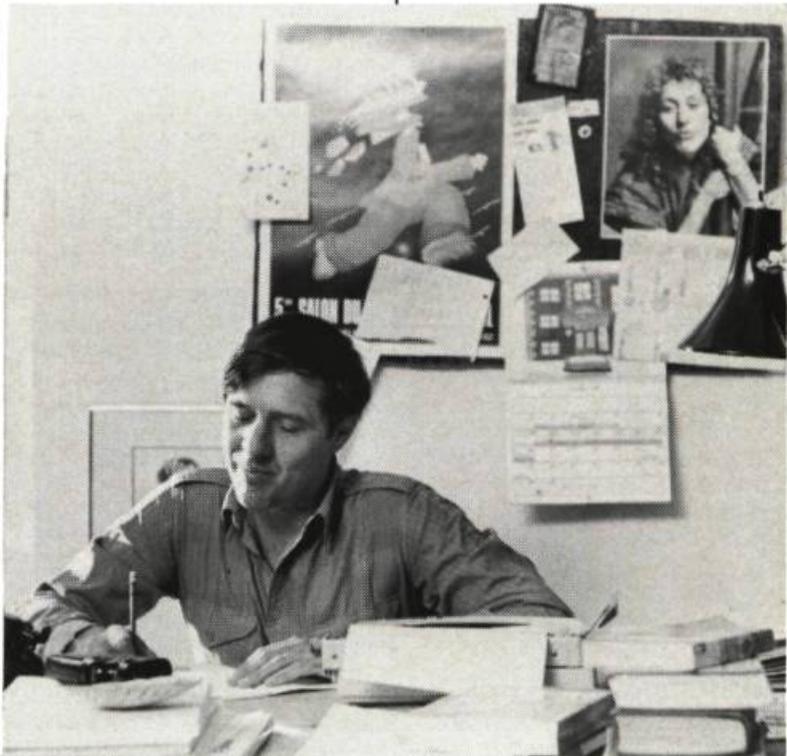
Dominique Benjamin

(*la romantique, la caissière, Claire Renault*) — Origine: Canada — 1983 — 88 minutes.

Dans *Le Jour «S...»*, Jean-Pierre Lefebvre reprend le personnage de Jean-Baptiste Beauregard qu'il nous avait présenté vingt ans auparavant dans *Patricia et Jean-Baptiste*. L'idée de s'interroger sur ce qu'est devenu un personnage évoluant dans les années 60 n'est pas sans déplaire. Mais c'est bien connu, les bonnes intentions ne font pas nécessairement de bons films et *Le Jour «S...»* en est une preuve évidente. Après la projection de ce film, on sort non seulement déçu d'avoir vu un navet, mais aussi furieux qu'encore aujourd'hui, en 1984, pareil film puisse charrier des valeurs aussi

anachroniques, rétrogrades et stériles. Pourquoi l'un des cinéastes québécois les plus personnels et talentueux, ayant réalisé des films pleins de poésie, de tendresse et d'émotions, comme *La Chambre blanche*, *Les Dernières Fiançailles* et *Les Fleurs sauvages*, a-t-il voulu réaliser un pareil sottiser comme *Le Jour «S...»*?

Du naïf et sentimental Jean-Baptiste de l'époque, il ne reste rien. Nous avons, devant les yeux, dans *Le Jour «S...»*, un être pataud errant au bord du désastre mental. Le Jean-Baptiste de maintenant vit dans une pauvreté et un infantilisme psychologique déprimant à en avoir des hauts le coeur. Plutôt que d'évoluer, Jean-Baptiste a régressé et sombré dans un narcissisme débilitant.



L E JOUR «S...» — Réalisation: Jean-Pierre Lefebvre — Scénario: Jean-Pierre Lefebvre, Barbara Easto, Marie Tifo, Pierre Curzi — Images: Guy Dufaux — Musique: Jean-Pierre Lefebvre, et Barbara Easto — Montage: Barbara Easto — Interprétation: Pierre Curzi (Jean-Baptiste Beauregard), Marie Tifo (*la femme enceinte, la bourgeoise, la rousse*), Louise Moreau

Que fait ce Québécois, approchant la quarantaine, en attendant le retour de son amie partie tourner une « publicité »? Il enregistre sur cassette ses réflexions triviales et son ennui informe. Qualifiant cette journée d'attente de jour S..., S... pour souvenir, société, sexualité, solitude, sous-vêtement, il ressasse l'époque de son adolescence, celle de son mariage, puis de son divorce et enfin examine sa vie présente. Cette démarche aurait pu être captivante et servir de bilan pour comprendre ce que nous sommes devenus au point de vue social, culturel et psychologique. Mais tel n'est pas le cas. Jean-Pierre Lefebvre fait chanter à plusieurs reprises à Jean-Baptiste une petite chanson vulgaire de jeune écolier qui indique le ton du film. Rarement avons-nous pu voir sur l'écran une représentation de nous-mêmes aussi médiocre. En vingt ans, Jean-Baptiste n'a pas su vieillir; il reste accroché de façon névrotique à son passé, ne possède aucune maturité, n'a pris aucune distance face à lui-même pas plus qu'à l'égard de son environnement. Jean-Baptiste est devenu une espèce de grand « tarla » frustré qui s'excite en feuilletant les illustrations de soutiens-gorge dans un catalogue publicitaire et en lisant « Playboy ». Il jouit en fantasmant la nudité des serveuses dans un restaurant. Il a l'impression de transgresser les pires tabous en s'achetant des sous-vêtements et en engloutissant son pop-corn dans un cinéma où l'on présente des « films de fesses ».

Dans cette représentation si débilitante de l'homme québécois que Jean-Pierre Lefebvre nous offre, aucune critique, aucune mise en question; au contraire, on y perçoit une totale et cynique complaisance. Même les sentiments amoureux de

Jean-Baptiste sont de la camelote. Ainsi lorsque Jean-Baptiste mélancoliquement dit: « Tu es belle mon amour », il choisit de faire cette déclaration dans un super-marché, en achetant des rouleaux de papier de toilette. À la fin du film, le dialogue entre Claire et Jean-Baptiste n'est même pas à la hauteur d'un roman Harlequin. Claire: « Tu peux me dire que tu m'aimes, si ça te tente. » — Jean-Baptiste: « Ça me tente. Je t'aime. » — Claire: « Comme ça tu m'aimes encore un peu. » — Jean-Baptiste: « Je t'aime Claire. Je t'aime encore plus que tout à l'heure. »

Enfin, on ne peut passer sous silence la séquence où Claire et Jean-Baptiste font l'amour. Celle-ci est d'une laideur monstrueuse. Tout est répugnant dans cette chambre de motel de dixième ordre, où les meubles et les imprimés de tissus sont hideux. De plus, la prise de vue donne l'impression au spectateur, en voyant les corps s'enlacer sur le lit, de visionner un porno.

Le Jour «S...», S... comme sinistre, sclérosé, sottise, sanieux.

André Giguère

P AS FOU COMME ON LE PENSE — Réalisation: *Jacqueline Levitin* — Images: *Serge Giguère* — Montage: *Hervé Kerlan et Jacqueline Levitin* — Participation: *les membres du groupe Solidarité-Psychiatrie* — Origine: *Canada (Québec)* — 1983 — 73 minutes.

De trois choses l'une. Ou je suis épuisé, ce qui n'est pas vrai, car hier encore on me disait que j'avais la forme. Ou je suis dépassé, désolé autant qu'il se peut de n'avoir pas assez souffert pour juger l'étalage de la souffrance. Ou je suis en avance, ce qui ne me surprendrait pas du tout,

compte tenu de ma prétention proverbiale. Quoiqu'il en soit, et simplement pour que le monde soit meilleur, il est facile et bon d'affirmer que ce documentaire qui ne documente rien est une horreur qui n'a pas le talent d'horrifier.

Réalisé avec des moyens de fortune dans un petit chalet décrépi, et donc sympathique, il voudrait pouvoir filmer des fous aux prises avec eux-mêmes et l'alcool, et le viol, et le suicide, et la paranoïa, et le délire et le reste. Il voudrait. Mais il n'y arrive pas. Rivé, englué dans sa maternelle de la folie, il oublie indignement qu'en filmant des fous, on ne filme pas nécessairement leurs maladies.

Du fou qui bûche du bois au fou qui joue à la pétanque, il y a le fou qui joue le fou avec des fous dans un psychodrame improvisé pour un public de fous. La caméra directe constate l'évidence. Ce serait à nous d'y rechercher une souffrance. Mais nous ne pouvons pas. Nous n'y pouvons rien, car nous n'avons à notre disposition ni les entrevues, ni les éléments, ni les rapports, ni les intervenants, ni l'analyse nécessaire. Le décor champêtre du petit déjeuner, la fausse intimité des dialogues surpris sur l'oreiller, la surutilisation du vidéo pour faire moderne, ne sont pour nous que des moyens éculés et circonstanciels qui nous écartent de la finalité et de l'essence fondamentale de notre sujet: qu'est-ce qu'un fou? comment était-il? comment sera-t-il et pourquoi et comment se fait-il qu'il ne soit pas aussi fou qu'on le pense? Nous n'avons devant les yeux qu'un constat limité à une forme brouillonne qui ne nous apporte jamais le recul nécessaire. Étalant désespérément des déprimés plutôt que les mécanismes de leurs dépressions, on nous noie ainsi inévitablement dans l'arbitraire.

Dans une même ligne de pensée, on pourrait imaginer un film sur les laids qui se croient beaux et qui s'appelleraient *Pas laid comme on le pense*, un autre sur les nains qui se croient grands et qui s'appelleraient *Pas petit comme on le pense* et j'en passe, mais pas des meilleurs. La psychologie n'est pas le premier degré du prêt à porter. Elle mérite une étude, une mesure. Sa mesure. Celle que nous aimerions tous posséder si nous n'exagérons pas autant. N'ayant pas aimé ce film, je l'ai détruit, violemment. En avais-je le droit ou le devoir? A-t-on jamais certains droits ou certains devoirs? Si oui, je gagne, j'ai dit ce que je pense et j'ai eu raison de détruire. Si non, je ne perds pas absolument, je déclare et déplore que dans la parfaite société d'assistés qui est la nôtre, certains cinéastes prétendent encore à leurs droits ou leurs devoirs de faire des films. Et vlan! «Vlan!» pour rire ou pour pleurer, comme si les élan, les effusions et les «vlan!» changeaient l'essentiel de notre raison d'être.

Jean-François Chicoine



«Après une grève, c'est jamais pareil. C'est comme dans un couple, quand tu joues un cul à ta femme pis que l'yable pogne dans cabane», de dire Léonard à son ami Raoul. À Schefferville, ville minière du Moyen-Nord québécois, «ville inventée par une grosse compagnie», comme le chante Michel Rivard, la nuit de noces entre un peuple et un mythe vient de prendre fin: la compagnie minière qui constituait le nombril et l'épine dorsale de l'agglomération ferme définitivement ses portes. Les capitaux américains, ceux-là même qui nous promettaient force et autonomie, nous tirent le tapis sous le pied. Tant pis si nous leur avons fait confiance, merci pour vos quinze heures de travail par jour, et bonne chance. Ça ne prend pas plus de temps pour balayer vos rêves, vos espoirs et votre passé. «C'est ça, vaten», lance froidement Carmen à son époux. Une ville ferme ses

lumières, un couple se sépare, un homme plie bagage. Retour à la case départ, votre coup de dé ne vous a pas porté chance, adieu échelle, bonjour serpent.

C'est cette mort à multiples facettes que cerne *Le Dernier Glacier*. Mort d'une ville et d'un couple, mais surtout, comme le dit si bien Roger Frappier, «l'arrachement vécu par des êtres qui s'étaient laissés prendre au jeu du sentiment d'appartenance». Rien à voir, donc, avec la démarche pamphlétaire d'un Perrault qui filma jadis l'agonie de l'Abitibi, autre mirage économique. Ici, il n'y a aucun Hauris Lalancette qui hurle et exprime sa révolte et son déracinement avec la finesse d'un troupeau d'éléphants, mais bien des gens qui, tout simplement, vivent leur vertige, pris entre l'ivresse d'une vie nouvelle et l'angoisse d'une nouvelle vie. Leduc et Frappier posent avant tout cette question: une ville telle que

L E DERNIER GLACIER
Réalisation et scénario:
Roger Frappier et Jacques Leduc — Images: Jacques Leduc et Pierre Letarte — Musique: René Lussier et Jean Derome — Montage: Monique Fortier — Interprétation: Robert Gravel (Raoul), Louise Laprade (Carmen), Michel Rivard (Léonard), Martin Dumont (Benôit), Marie St-Onge (Montagnaise de Matimékosh), Renato Battisti (enfant de la minière attaché à ce pays), avec, dans leur propre rôle, les gens de Schefferville — Origine: Canada (Québec) — 1984 — 83 minutes.

Schefferville peut-elle exister sans la présence de « la compagnie »? Ou, en d'autres termes: la mort de l'amour signifie-t-elle celle du couple? N'y a-t-il pas, sous les cendres, une étincelle d'espoir qui a survécu à l'orage?

Comme dans son précédent film, *Albédo*, Jacques Leduc allie la fiction et le documentaire afin de faire de la ville un personnage, et des personnages un contexte — bref, afin de ré-équilibrer les plateaux et de répartir également les poids. Avec, cette fois-ci, un souci de réalisme: Schefferville en déroute n'étant pas Griffintown en décrépitude, et Raoul ne rivalisent pas de pathos avec David Marvin. Les moments de fiction donc se veulent cette fois-ci à l'opposé de la stylisation d'*Albédo*, cherchant à s'inscrire dans la quotidienneté chère à Leduc. Malheureusement, ni Robert Gravel ni Louise Laprade n'arrivent à trouver le ton juste et nécessaire pour rendre le film homogène. Si *Albédo* fut la réussite qu'on sait, c'est que l'auteur parvint à « fictionnaliser » le documentaire; *Le Dernier Glacier* tenait le pari contraire, c'est-à-dire celui de « documentariser » la fiction. Le résultat n'est pas tout à fait à la hauteur des ambitions. C'est ainsi que le film nous apparaît surtout comme

la concrétisation d'une idée, d'une intention, plutôt qu'une oeuvre vivante. Les joints crèvent l'écran, et la structure bombe les images. L'erreur, en fait, me semble d'avoir voulu mettre l'accent sur la ville plutôt que sur les personnages. Ceux-ci n'existent jamais réellement, sans pour autant se dissoudre dans celle-ci. *Albédo* procédait inversement: la ville servait le personnage, donnant du relief à son destin tragique. L'une et l'autre en sortaient magnifiés. La fiction s'avérait une meilleure locomotive que le documentaire.

On doit, en revanche, tenter de voir le film à travers les yeux de ces créatures. Pour eux, l'important, c'était, bien sûr, la situation de Schefferville, et non les angoisses d'un certain Raoul. On ne peut donc qu'être d'accord sur le choix de privilégier l'aspect documentaire: il est avant tout question d'explorer les conséquences d'un événement, et non de fouiller la tête d'un photographe suicidaire ou d'un chômeur en instance de divorce. Le film se devait donc d'être pris par le gros bout. L'aspect strictement documentaire est d'ailleurs magnifiquement servi: toutes les facettes sont présentées sans volonté de parti pris, et aucune vision possible n'est oubliée. Schefferville se

dévoile sous tous ses fronts, et les points de vues sont multiples (d'où l'utilisation de l'écran divisé). Un véritable souci d'objectivité (encore une marque de Leduc) se fait constamment sentir. Dommage que la fiction n'arrive jamais à vraiment servir *Le Dernier Glacier*; l'enjeu était peut-être trop gros.

C'est d'ailleurs pourquoi je tiens ce film comme l'un des meilleurs longs métrages québécois de l'année. Non pour ce qu'il est, mais bien pour ce qu'il tente d'être. À un cinéma pantouflard qui ne prend jamais de risques, sauf celui de nous faire mourir d'ennui, je préfère nettement celui qui ose sortir des sentiers battus. Les ambitions de Leduc et de Frappier méritent qu'on salue leur travail. Mon attitude semble peut-être paradoxale, mais c'est consciemment que j'endosse ce paradoxe: le cinéma québécois n'ira nulle part s'il s'endort sur les rails du documentaire onéfien ou de la fiction historico-romanesque. C'est peut-être aussi cela, le métier de « critique »: cesser de jouer au jeu des cotes, et s'émouvoir devant une expression originale.

Richard Martineau

POUR MARQUER SON XXXe ANNIVERSAIRE

SÉQUENCES prépare un numéro spécial sur

LE CINÉMA AU QUÉBEC

à paraître en avril 1985

no 120