

Critiques

Glengarry Glen Ross

Husbands and Wives

L.627

Utz

1942: Conquest of Paradise

Olivier Laroche, André Lavoie, Michel Coulombe and Mario Cloutier

Volume 12, Number 2, February–March 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/34000ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Laroche, O., Lavoie, A., Coulombe, M. & Cloutier, M. (1993). Review of [Critiques / *Glengarry Glen Ross* / *Husbands and Wives* / *L.627* / *Utz* / *1942: Conquest of Paradise*]. *Ciné-Bulles*, 12(2), 54–59.

GLENGARRY GLEN ROSS

de James Foley

par Olivier Laroche

Avec *Glengarry Glen Ross*, David Mamet (scénariste) et James Foley (réalisateur) dressent un triste portrait du rêve américain. À travers une histoire simple mais efficace, Mamet a réussi une transposition du monde du western dans un contexte actuel. Or si tout bon western se termine bien (peut-être parce qu'il présente des événements passés et idéalisés), ce film, plus proche de nous, ramène le rêveur à la réalité. Cependant James Foley, en bon chef d'orchestre, a su diriger le tout pour que le film demeure captivant du début à la fin.

Mamet a dû voir et revoir les films de Sergio Leone pour écrire une histoire à la fois simple et enlevante: quatre vendeurs travaillent pour une des succursales de la firme immobilière *Premiere Properties*; un soir, un cadre de la compagnie vient leur présenter un concours dont les deux premiers prix sont dans l'ordre, une voiture de luxe (*El Dorado*) et un ensemble de couteaux à steak. Comme prix de consolation: la porte. Ils ont une semaine pour vendre le plus grand nombre de propriétés possible dans le double but de conserver leur emploi et de gagner une voiture.

À titre de comparaison, pensons à *The Good, the Bad, and the Ugly* dans lequel trois personnages poursuivent un objectif commun. Dans un film comme dans l'autre, il y a un objectif singulier partagé par plusieurs protagonistes, ce qui a deux effets principaux: cela transforme la fonction de l'adjuvant au sein du récit parce que lorsqu'un personnage en aide un autre, il le fait surtout pour lui-même; cela élimine la présence d'un héros central pour faire place à une étude de caractères. Ainsi, l'objectif visé par les personnages est une forme de dominateur commun qui permet de mieux les comparer.

Mamet place ses personnages dans une sorte de ruée vers l'or (ou vers l'*El Dorado*) où ils sont tous les quatre livrés à eux-mêmes. Chacun possède un certain bagage, un certain tempérament qui sera utilisé dans cette course folle vers la stabilité d'emploi. Les quatre sont habilement construits de façon à être

chacun un exemple de l'homme moyen travaillant dans les grandes villes américaines. Il y a le vieux Shelley Levene (Jack Lemmon), un bon papa qui a l'expérience du métier, mais l'âge commence à avoir le dessus sur lui, il y a le colérique Dave Moss (Ed Harris) qui se révolte et cherche à se sortir d'embaras de façon malhonnête, Aaronow (Alan Arkin) qui réussit mal sur le plan professionnel et se laisse manipuler par le précédent, et enfin Ricky Roma (Al Pacino), qui paraît moins paumé que les trois précédents, et qui manipule un client vulnérable pour atteindre son but.

Il faut souligner l'habile performance des comédiens dirigés par Foley parce que s'il est vrai que le scénario propose une sévère critique sociale, il faut que celle-ci soit véhiculée de façon adéquate. Les dialogues créés par Mamet expriment dans une langue crue et directe les rapports de force qui s'installent entre les personnages. Mamet leur a donné une certaine profondeur qui les distingue les uns des autres, dans cette course à l'*El Dorado* où les dialogues ont remplacé les fusillades; aussi le travail des comédiens est-il un des moteurs principaux du film.

Mais, contrairement aux films de Leone dans lesquels le bon atteint le but visé, il n'y a ici aucun gagnant. Disons plutôt que le scénario laisse une fin plus ou moins ouverte mais en tout cas peu reluisante. Il n'y a pas dans *Glengarry Glen Ross* de bon personnage qui triomphe à la fin de l'histoire. Il n'y a que des pauvres types dont le rêve dépasse la réalité. Ce sont les électeurs visés par Bill Clinton pendant sa campagne électorale: la classe moyenne... Le spectateur pourra facilement s'identifier à un ou plusieurs des personnages imaginés par Mamet. Ce film n'est pas pour autant ce qu'on appelle un film de gars, le thème de l'inaccessibilité des rêves est trop universel pour n'être qu'un thème masculin.

Par l'identification du spectateur aux personnages, Mamet prend le spectateur par ce qu'il est et ce à quoi il rêve. Dans les westerns, le bon cow-boy, en atteignant son objectif, permet au spectateur qui s'identifie à lui de rêver; *Glengarry Glen Ross* brise les rêves et ne livre aucune morale. Quand il n'y a ni bons ni méchants, quand les personnages voient leur rêve tourner au cauchemar, la morale s'en va et l'homme devient un loup pour l'homme. *Glengarry Glen Ross* est un dur portrait de ce à quoi peut mener la poursuite du rêve américain. ■

Glengarry Glen Ross

35 mm / coul. / 92 min /
1992 / fict. / États-Unis

Réal. : James Foley

Scén. : David Mamet

Image : Juan Ruiz Anchia

Son : Danny Michael

Mont. : Howard Smith

Prod. : Jerry Tokosky et
Stanley R. Zupnik

Mus. : James Newton Howard

Dist. : Alliance/Vivafilm

Int. : Jack Lemmon, Al Pacino,
Ed Harris, Alec Baldwin

HUSBANDS AND WIVES

de Woody Allen

par André Lavoie

A défaut d'une présence que tous espéraient lors de la première mondiale de son dernier film au Festival of Festivals de Toronto, Woody Allen a envoyé un communiqué laconique aux projectionnistes nord-américains, du moins à ceux qui auraient le privilège de dérouler les bobines de **Husbands and Wives**. Afin d'éviter quelques crises d'anxiété aux plus minutieux d'entre eux, le cinéaste s'est fait un devoir de préciser que la multiplicité de cadrages hésitants, d'images floues et de coupes franches n'a rien d'accidentel. Au contraire, toutes ces fausses bavures, provoquées par une caméra à l'épaule dont on se demande parfois si elle n'a pas la danse de Saint-Guy, ne veulent que renforcer, selon ses propres mots, l'aspect «cinéma-vérité» de son 22^e film. Aurions-nous droit au premier documentaire de celui qui s'est toujours réclamé d'Ingmar Bergman et d'Anton Tchekhov plutôt que de Robert Flaherty ou de Dziga Vertov? On se souviendra qu'Allen avait déjà quelque peu frayé avec le genre, sous le mode de la dérision, en nous présentant le désopilant **Zelig**. Ici par contre, pas de pellicule volontairement égratignée ni de surimpressions d'images pour leurrer le spectateur sur l'authenticité supposée du document.

Sans jamais nous lasser, ce qui relève de l'exploit, le cinéaste se tourne à nouveau vers le monde des intellectuels et des petits-bourgeois new-yorkais, un monde dont les crises sont davantage de nature sentimentale que financière. Ce pseudo-reportage illustre le parcours tortueux de deux couples qui cultivent le doute et multiplient les remises en question. Après l'annonce de la séparation de leurs proches amis Jack et Sally (Sydney Pollack et Judy Davis), Gage et Judy (Woody Allen et Mia Farrow), ébranlés par la nouvelle, se voient forcés de reconsidérer leur mariage. Alors que Judy pousse Sally dans les bras d'un collègue de travail plutôt que de s'avouer son amour pour lui, Gage succombe peu à peu au charme juvénile d'une de ses étudiantes. Même scénario pour Jack, lié à une jeune adepte de l'aérobique, du végétarisme et de la conjonction des planètes et qui file, momentanément, le parfait bonheur. Il en va tout autrement pour Sally, nerveuse, craintive, contradictoire, se disant heureuse d'être célibataire mais cherchant désespérément un autre homme pour combler sa solitude.



Woody Allen, Mia Farrow et Judy Davis

Les nombreux fervents de Woody Allen auront sans doute noté une filiation évidente — et avouons-le, quelques redites — avec bon nombre de films qui jalonnent l'œuvre passée du cinéaste depuis la glorieuse époque d'**Annie Hall** et de **Manhattan**. Mais **Husbands and Wives**, sans faire table rase, se détache nettement du lot. Cette fois-ci, en voulant créer l'impression que les événements surgissent spontanément, que ces petits drames domestiques sont pris sur le vif sous l'œil vigilant d'un habile documentariste, la caméra impose d'emblée sa présence fiévreuse en ne cessant pratiquement jamais de virevolter autour des sujets qu'elle filme. Et Allen enfonce définitivement le clou au moment où une voix off expose froidement les états d'âme du groupe ou encore lorsque chacun des protagonistes, affublé d'un micro-cravate, viendra se confesser auprès du cinéaste dont les questions évoquent plutôt celles d'un psychanalyste. Faut-il s'en étonner?

Husbands and Wives, malgré de nombreux emprunts au documentaire, ne s'aventure jamais sur cette voie puisque l'habile cinéaste de fiction garde plein contrôle sur son œuvre. La tension ne fléchit jamais et, comme à l'habitude chez Allen, la direction d'acteurs mérite plus que la note de passage. Nouvelle venue dans la grande famille du cinéaste, sa famille d'acteurs précisons-le, Judy Davis, parfaitement remise de ses expériences hallucinatoires avec David Cronenberg, domine ni plus ni moins le reste de la distribution.

Suite au tapage médiatique créé autour de ses querelles avec Mia Farrow et de ses épanchements amoureux pour sa fille adoptive, Woody Allen renoue, bien malgré lui, avec le succès populaire dans son propre pays alors que ses compatriotes commençaient à le délaisser depuis quelques années. Mais ce regain de popularité n'écarte pas le possible ralentissement de la ferveur créatrice du cinéaste. À se perdre en justifications dans **Time** et ailleurs, où puisera-t-il l'énergie pour défendre son œuvre plutôt que ses écarts? Comme le chante si bien Cole Porter sur le générique de **Husbands and Wives**: «This crazy thing called love». ■

Husbands and Wives

35 mm / coul. / 110 min /
1992 / fict. / États-Unis

Réal. et scén. : Woody Allen
Image : Carlo Di Palma
Son : James Sabat
Mont. : Susan E. Morse
Prod. : Jack Rollins et Charles H. Joffe
Dist. : Cinéplex Odéon Films Québec
Int. : Woody Allen, Mia Farrow, Judy Davis, Sidney Pollack, Blythe Danner, Juliette Lewis, Liam Neeson

L.627

de Bertrand Tavernier

par Michel Coulombe

On croit saisir Bertrand Tavernier, il continue de surprendre. Par goût de l'éclectisme probablement. Par talent naturel pour le cinéma assurément. Ainsi, on pense le cinéaste confiné à la fiction et, porté par son goût du jazz, il signe **Mississippi Blues**. On l'associe de manière insistante à la vie lyonnaise, ce qui ne l'empêche surtout pas de tourner, par exemple, **Coup de torchon** en Afrique. On remarque ses films historiques — ou du moins d'époque — comme **la Passion Béatrice**, **Que la fête commence** et **le Juge et l'assassin**, et il donne également des œuvres contemporaines très maîtrisées, notamment **Une semaine de vacances**, se tournant même vers l'avenir avec **la Mort en direct**. On apprécie ses distributions relevées où brillent les Philippe Noiret, Romy Schneider, Nathalie Baye, Dirk Bogarde et Sabine Azema, et il surprend en imposant la présence de Dexter Gordon dans **Round Midnight** ou encore les inconnus de **L.627**. On trouve beaucoup d'intelligence à ses scénarios originaux — qu'il ne signe pas seul, s'étant notamment associé à Jean Aurenche et Colo Tavernier — et il adapte avec talent Georges Simenon (**l'Horloger de St-Paul**) ou Jim Thompson (**Coup de torchon**).

Avec Tavernier, invariablement, le cinéma est au rendez-vous et le cinéaste ne boude pas son public, ce qui n'est plus si souvent le cas dans le cinéma d'auteur français, replié sur lui-même à un point tel que le cinéma français est désormais, sur son propre territoire, le faire-valoir du cinéma américain. Derrière le titre étrange, peu accrocheur, de son nouveau film, **L.627**, qui renvoie à un article de loi, Tavernier cache cette fois un film grave, où la volonté de faire vrai évacue le sentimentalisme racoleur et maintient une distance entre le spectateur et les événements. On ne cherche pas, cette fois, à lui raconter d'histoire.

Comme bien d'autres avant lui, Tavernier filme Paris, mais sans les hordes de touristes, les grandes artères et les incontournables monuments, sans l'aura romantique, la lumière flatteuse et le flamboyant, leur préférant un éclairage cru, justifié par une volonté de témoigner de ce qu'est véritablement la vie, une fois rangées les cartes postales. Miroir du milieu de la drogue parisien tel que vu, à la fois de près et avec un recul, par un enquêteur de la brigade des stupéfiants qui aurait été recalé immédiatement par les concepteurs du look **Miami Vice**, **L.627** ne cède pas à la tentation du spectaculaire. Rien de flamboyant chez cet homme intègre, ni Dirty Harry, ni inspecteur Lavardin, qui fait son métier avec une dose de compassion et une éthique dont il n'ait pas à rougir. Les producteurs des multiples **Lethal Weapon** et autres mises en scène américaines de la violence destinées à faire recette peuvent dormir tranquille. La concurrence ne se trouve pas de ce côté.

Le sujet, il est vrai, n'a pas besoin qu'on en remette. Le simple quotidien d'un enquêteur comme les autres, Lulu (Didier Bezace), ni héros ni modèle, un peu trop zélé toutefois pour le système, suffit bien à rendre la réalité. La vie, rien d'autre. Absurde et cruelle. À des années-lumière des idéaux, mais ramenée, très concrètement, au formulaire qu'il faut remplir parce que c'est ce qu'exige la procédure. Le tout filmé avec retenue et une caméra qui emprunte parfois au direct, comme d'ailleurs dans beaucoup de films de fiction cette année (**Bob Roberts**, **C'est arrivé près de chez vous**, **Husbands and Wives**). Conséquence immédiate de cette volonté de ne pas raconter d'histoire captivante avec grosse prise à la clé, de ne pas mettre en scène le destin exemplaire d'un homme au métier dangereux ou la relation secrète d'un enquêteur un peu tordu avec une de ses sources (tout en récupérant ces ingrédients), la finale ne résout rien.

Elle laisse donc le spectateur bien seul dans un monde qui ressemble beaucoup trop au cinéma. Un monde où il y a de la détresse plein les rues et où il paraît souvent plus simple de détourner le regard. ■

L.627

35 mm / coul. / 145 min /
1992 / fict. / France

Réal. : Bertrand Tavernier
Scén. : Bertrand Tavernier et
Michel Alexandre
Image : Alain Choquart
Son : Michel Desrois et Gérard
Lamps
Mus. : Philippe Sarde
Mont. : Ariane Boeglin
Prod. : Alain Sarde - Films
Alain Sarde et Frédéric
Bourboulon - Little Bear
Dist. : Aska Films Distribution
Int. : Didier Bezace, Charlotte
Kady, Jean-Roger Milo



UTZ

de George Sluizer

par André Lavoie

Certains cinéastes résistent à toute catégorisation arbitraire. Jusqu'à aujourd'hui, George Sluizer faisait partie de cette bande d'*outsiders* dont chaque nouveau film n'était jamais la copie maquillée du précédent; il pouvait tout aussi bien tourner un documentaire sur la guerre au Liban ou se retrouver empêtré, à titre de producteur, dans la forêt amazonienne aux côtés de Werner Herzog pour réussir l'impossible: *Fitzcarraldo*. Puis arriva cet **Homme qui voulait savoir**, un thriller psychologique dans le plus pur esprit hitchcockien qui fit le tour du monde et la gloire de son auteur après des années de travail dans l'ombre, à l'abri de la loi intraitable du box-office.

Est-ce donc pour brouiller les pistes une fois de plus ou tout simplement par désir de rupture avec son passé d'inclassable que le cinéaste hollandais nous offre maintenant *Utz*? Le succès et la renommée aidant, Sluizer se frotte à un «genre» où les moyens sont imposants mais qui pullule de compromis, à savoir l'*europudding*. Après bien des problèmes de distribution en territoire *yankee* pour l'**Homme qui voulait savoir** (les dialogues étaient en français et en hollandais et l'on connaît l'aversion des Américains pour tout ce qui s'appelle sous-titre ou doublage), Sluizer a bien reçu le message. Que l'action de *Utz* se déroule à Prague, cela ne semble pas empêcher les Tchécoslovaques du film de se parler en anglais, faisant fi d'une vraisemblance minimale quant à certaines réalités linguistiques. Et curieusement, cette coproduction italo-germano-anglaise met de l'avant un message aux accents humanistes qui commanderait le respect mais dont les efforts de «conscientisation» se voient annihilés par ce système de production, trop soumis à la logique marchande pour être honnête.

Le film de Sluizer nous fait découvrir le Baron Kaspar Joachim von Utz (Armin Mueller-Stahl), un vieil excentrique toujours grand séducteur de femmes, collectionneur argenté et compulsif qui accumule les figurines de porcelaine. Vivant plus modestement qu'à sa naissance parce que surveillé, comme tous ceux de son rang, par le régime communiste, Utz réussit malgré tout à satisfaire sa passion et à constituer une collection qui suscite envie, admiration et suspicion. Au cours d'une vente aux



Armin Mueller-Stahl et Peter Riegert dans le Cimetière de Prague

enchères, il fait la connaissance de Marius Fisher (Peter Riegert), un Américain propriétaire d'une galerie huppée de New York. Les deux hommes entretiennent des liens épisodiques et grâce à Marius, nous revoyons en accéléré quelques pans de la vie du baron, consacrée essentiellement à sa collection et à entretenir son propre mythe. Après son décès, Marius revient à Prague dans le but de prendre possession de la prestigieuse collection. Celle-ci a disparu et à la suite d'une enquête qui l'amène à recevoir quelques confidences surprenantes sur le baron déchu, l'Américain revient chez lui bredouille, ignorant le sort réservé aux précieuses figurines. Bien entendu, le spectateur, contrairement à Marius, ne sera pas le laissé-pour-compte de cette histoire.

Même s'il faut saluer la prestation d'Armin Mueller-Stahl, ce que le Festival de Berlin fit avec diligence en lui accordant le Prix d'interprétation masculine, le film, dans son ensemble, pêche par excès de classicisme et nous montre une Europe telle que fantasmée par des Américains qui n'y ont jamais mis les pieds: restaurants somptueux, châteaux imposants, paysages champêtres de carte postale et l'anglais mur à mur. Malheureusement, à travers cette histoire cousue de fil blanc, Sluizer tente de nous convaincre que cet original, jusqu'à son dernier souffle, a su refuser de vendre son âme au diable qui porte ici la double figure du capitaliste (Marius) et du communiste (la direction d'un musée d'état qui lorgne aussi sur sa collection). N'aurait-il pas lui-même vendu pour trois fois rien une partie de son indépendance à quelques *europroducers* qui se servent ici de Prague comme d'un décor de carton-pâte que n'aurait pas renié Walt Disney? ■

Utz

35 mm / coul. / 95 min /
1992 / fict. / Grande-Bretagne-
Italie-Allemagne

Réal. : George Sluizer
Scén. : Hugh Whitmore
(d'après le roman de Bruce Chatwin)
Image : Gerard Vanderberg
Son : David John
Mus. : Nicola Piovani
Mont. : Lin Friedman
Prod. : William Sargent et John Schwinges
Dist. : Films Astral
Int. : Armin Mueller-Stahl,
Brenda Fricker, Peter Fricker,
Paul Scofield, Miriam Karlin

1492: CONQUEST OF PARADISE

de Ridley Scott

par Mario Cloutier

Pour apprécier le dernier film de Ridley Scott, il faut laisser son attitude de cynisme armé au vestiaire et aspirer à pleins poumons une rasade de bons sentiments. Si on accepte de prendre la vague épique du réalisateur anglais, d'oublier l'aspect parfois simpliste sinon réducteur du propos et de se laisser gaver d'images et de sons remarquables, on est alors embarqué pour deux heures trente d'émotions et de grand cinéma.

1492: Conquest of Paradise nous redit l'importance des visionnaires et des rêveurs, ces esprits indépendants qui font avancer les choses. À une époque où il valait mieux baisser la tête pour échapper à la hache de l'Inquisition, Christophe Colomb, tel qu'imaginé par Scott et sa scénariste Roselyne

Bosch, relève les yeux vers le ciel étoilé pour être guidé vers un monde meilleur. Idéaliste, il ne peut résister au bleu de la mer et du ciel espagnol qui l'invite à prendre le large.

Construit en deux sections bien distinctes que l'on pourrait intituler, la Découverte et le Nouveau Monde, le film évoque très bien au début ce goût de l'aventure, cet attrait du voyage, tel un *road movie* maritime, l'itinéraire d'un homme de la Renaissance. Et si on a souvent reproché à Scott dans le passé son manque de savoir-faire en ce qui a trait aux scénarios de ses films, ce ne saurait être tout à fait le cas ici, même si la première partie s'avère supérieure à la deuxième. La montée dramatique irrésistible lors de la découverte atteint un rare sommet d'intensité, alors que les événements qui suivent font sombrer parfois l'intrigue dans un manichéisme bon marché. Mais pour une fois chez ce cinéaste, les rares dialogues sont bien ficelés et rendent l'essentiel des enjeux et des personnages de façon percutante et non équivoque.



1492 : Conquest of Paradise

35 mm | coul. | 150 min /
1992 | fict. | Angleterre-
France-Espagne

Réal. : Ridley Scott
Scén. : Roselyne Bosch
Image : Adrian Biddle
Mont. : William Anderson et
Françoise Bonnot
Prod. : Ridley Scott et Alain
Goldman
Dist. : Paramount
Int. : Armand Assante,
Sigourney Weaver, Gérard
Depardieu, Michael Wincott

Gérard Depardieu, en Christophe Colomb, investit chacune des apparitions de son personnage par son extrême sensibilité, intelligente et contrôlée. Il incarne un Colomb humaniste, trop préoccupé par ses visions pour permettre à son génie instinctif d'effacer sa naïveté sympathique. L'acteur français est superbement secondé par des interprètes crédibles, de Sigourney Weaver en reine Isabelle qui flirte avec Colomb, à Armand Assante en Sanchez, le grand manipulateur, en passant par Tchéky Karyo, Angela Molina, Fernando Rey... Et quand finalement, l'explorateur, cet apatride, ce va-nu-pieds italien hébergé par des moines espagnols atteint son but au terme d'un voyage pénible, l'émotion est à son comble.

Scott filme toute la séquence de l'arrivée au Nouveau Monde au ralenti, nous laissant goûter la beauté grandiose du moment, soulignant sa signification particulière pour l'histoire à venir par une des plus belles compositions musicales de Vangelis depuis longtemps. Comme Armstrong sur la lune, Colomb avance sans paraître ressentir l'effet de la gravité, porté par le sentiment d'avoir accompli quelque chose de plus grand que nature. Un moment fort bien amené qu'il sera difficile au cinéaste de surpasser. Comme le dit un personnage, «il y a un prix à payer pour toutes les victoires remportées» et Scott ne parvient jamais à se surpasser par la suite, demeurant au niveau d'un poncif utopique sur la destruction d'un bel idéal. On délaisse nettement l'émotion pour atteindre l'enflure et la grandiloquence.

Malgré tout, la caméra de Ridley Scott, qu'il aime opérer lui-même, exulte de joie en plein-air, loin des vaisseaux spatiaux claustrophobiques et des cités futuristes à l'horizon bouché. Avec **Thelma & Louise**, il avait pris goût aux grands espaces et au voyage en toute liberté. Il ne fait que poursuivre ici sa quête d'images en scope éblouissantes, fortes et superbes. L'auteur de **Blade Runner** s'est colleté avec un grand sujet et il en sort pratiquement indemne. Peu de cinéastes aujourd'hui auraient le souffle nécessaire pour réussir aussi bien un film de cette envergure. Scott filme comme si chaque image était la dernière en atteignant le maximum d'impact dramatique plan après plan. Certes, la deuxième partie frôle le compromis hollywoodien en ce qu'elle finit par ressembler à un duel entre le bon et la brute. Mais son message sur notre tendance à l'autodestruction et aux conflits de toutes sortes, sur l'ambition, l'avidité et la soif de pouvoir, reste quand même là intact pour qui veut bien écouter. 500 ans après Colomb, on ne peut pas dire que les choses aient si bien évolué en Amérique... ■

À SERVIR DEUX CAUSES...

par Michel Euvrard

— Jean-Guy LACROIX, *Septième art et discrimination – Le cas des réalisatrices*. Montréal, V.L.B. Éditeur, 1992. 228 p.

Les auteurs de *Septième art et discrimination – Le cas des réalisatrices* tentent d'établir qu'il existe une discrimination systémique contre les femmes dans «l'industrie» cinématographique québécoise. Mais, comme on le sait, cela est déjà très difficile à établir dans le cas d'une institution dotée d'un organigramme et d'une hiérarchie, qui emploie plusieurs centaines de personnes, au sein de laquelle on peut établir un profil de carrière. À plus forte raison dans la production cinématographique, où rien de tout cela n'existe, sauf peut-être à l'Office national du film (où ont été mis en place des mécanismes destinés à faire échec à la discrimination), et sauf à examiner les mécanismes d'attribution des subventions à la SOGIC et à Téléfilm Canada, ce que les auteurs n'ont pas entrepris.

Ils se sont aussi efforcés de donner à leur travail la forme et la crédibilité d'une enquête sociologique, avec questionnaire, tableaux, «échantillons». En fait, ils ont interviewé un peu plus d'une quinzaine de femmes qui travaillent dans la production cinématographique ou qui étudient pour y travailler, puis ont découpé et réparti le contenu de ces entrevues sous différents chapitres; ce contenu étant évidemment limité et répétitif, les mêmes extraits apparaissent dans plusieurs chapitres. Les impressions des personnes interrogées se voient accorder le même statut que les faits qu'elles avancent.

Ceux qui, comme moi, pensaient déjà qu'il est sans doute plus difficile à une femme de «faire son chemin» en cinéma trouveront dans ce (faux) livre peu d'arguments solides pour renforcer leur conviction, et ceux qui pensent le contraire auront beau jeu de montrer qu'il n'y a là que les apparences d'une enquête, sans les garanties méthodologiques qui lui donneraient une autorité. La simple publication des entrevues elles-mêmes, non anonymes et non découpées, aurait été plus intéressante et plus révélatrice. Mais cela n'aurait peut-être pas suffi à justifier une bourse de recherche et une subvention à l'édition, à nourrir un curriculum vitae et à faire avancer une carrière universitaire. ■

