

Images d'ici et d'ailleurs

Number 123, January 1986

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50808ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1986). Review of [Images d'ici et d'ailleurs]. *Séquences*, (123), 41–70.

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**



O PÉRATION BEURRE
DE PINOTTES (*The
Peanut Butter Solu-
tion*) — Réalisation: Michael Rubbo

— Scénario: Michael Rubbo, avec la collaboration de Vojtech Jasný, Andrée Pelletier et Louise Pelletier — Images: Thomas Vamos — Musique: Lewis Furey — Montage: Jean-Guy Montpetit — Interprétation: Matthew Mackay (Michel), Siluk Saysanasy (Connie), Alison Podbrey (Suzie), Michael Hogan (le père de Michel), Michel Maillot (Le Signor), Helen Hughes (la clocharde), Griffith Brewer (le clochard), Edgar Fruitier (le marchand de tableaux), Harry Hill (le docteur), Pat Thompson (Miss Prume), Nasha Takahataki (Mai Ling) — Origine: Canada (Québec) — 1985 — 93 minutes.

À l'automne 1984, alors qu'il présentait au public *La Guerre des Tuques*, le producteur Rock Demers annonçait que c'était là le premier d'une série de films conçus pour le public familial sous la dénomination de « Contes pour tous ». Il y en avait déjà un autre en marche, ajoutait-il, qui allait s'intituler *La Vraie Histoire de la grande peur de Michel*. C'est ce deuxième conte qui vient de sortir sous un nouveau titre; on est passé de la peur au beurre, sans glisser pour autant dans l'enfantillage pur et simple. Sous une désignation à la fois militaire, onctueuse et puérile, on trouve une histoire fortement imaginaire, farcie même d'éléments fantastiques, et pourtant fertile en observations psychologiques sur le domaine particulier des craintes enfantines.

On croit généralement que l'enfance est une période insouciant, que les chers petits sont exempts des tracasseries et des problèmes que doivent affronter les adultes. Et pourtant que de traumatismes charriés

toute une vie prennent naissance dans un choc reçu pendant l'enfance, que de phobies entretenues à partir de fausses conceptions juvéniles jamais exorcisées. Comme beaucoup de contes de fées avant lui, (cf. Bruno Bettelheim), le film de Michael Rubbo illustre consciemment ou inconsciemment un certain nombre de peurs ou de tabous qui hantent l'esprit des bambins: peur de la séparation des parents, peur des fantômes, peur du ridicule, peur de l'enlèvement, peur de la maladie, peur des matamores, peur des étrangers, peur des autorités, peur du qu'en dira-t-on, etc. Frayeurs inégalement ancrées ou justifiées que l'on arrivera à conjurer à plus ou moins brève échéance si l'on a le courage de les affronter.

C'est donc une thématique assez sombre qui sous-tend l'histoire extravagante servie ici par Michael Rubbo, cinéaste jusqu'à présent cantonné dans les documentaires. Extravagante en effet puisqu'il s'agit à proprement parler d'une histoire tirée par les cheveux. Qu'on en juge: le jeune Michel, déjà troublé par une absence de sa mère, décontenancé de surcroît par un professeur de dessin tyrannique surnommé Le Signor, s'en va explorer avec un copain une maison qui vient de passer au feu. Il éprouve là une telle peur qu'il en perd ses cheveux; on lui assure que cela repoussera avec le temps, mais la calvitie précoce persiste. Un remède lui est proposé en rêve par des fantômes: une formule réunissant des éléments hétéroclites et dégoûtants liés par une dose de beurre d'arachides. Cette pommade s'avère si efficace que les cheveux de Michel se mettent à pousser à une allure accélérée. Désireux d'exploiter cette tignasse luxuriante pour fabriquer des pinceaux, Le Signor kidnappe Michel ainsi que d'autres enfants dont il se

sert comme « cheap labor ». Michel est rescapé par sa soeur et le copain susdit et réussit à guérir son affliction en faisant face à l'objet initial de sa grande peur.

Il y a quelque chose de sombre, d'inexpliqué au fond de ce conte fantaisiste, quelque chose qui laisse persister une part de malaise, quelle que soit la bonne humeur que l'on injecte dans le traitement. À mesure que le récit progresse, l'invraisemblance augmente au point que le spectateur croit qu'il vit, avec le héros, un mauvais rêve dont il va sortir bientôt par l'effet d'un brusque réveil. Mais non! il semble que l'auteur veuille qu'on accepte comme part d'une réalité insolite les apparitions de fantômes, les cheveux qui allongent à vue d'oeil, les tableaux qui bougent et dans lesquels on peut entrer et d'autres éléments tout aussi surprenants. L'imagination au pouvoir! Rubbo serait-il un soixante-huitard qui s'ignore?

On peut, bien sûr, oublier psychologie et vraisemblance et se contenter d'apprécier les touches d'humour, les gags et les trucages qui se succèdent. Car il y a là une bonne dose d'invention et de bonhomie. Peut-être faut-il abandonner l'esprit d'un adulte et adopter celui d'un enfant. Il paraîtrait d'ailleurs que le réalisateur a testé les éléments de son scénario et les diverses scènes auprès de divers jeunes avant le tournage. Et l'on peut se rappeler que diverses entreprises de cinéma pour enfants à travers le monde font alterner dans leurs productions les histoires comiques « réalistes », style *La Guerre des tuques*, et les contes fantastiques. Selon sa tendance personnelle, on peut préférer l'un ou l'autre genre et j'avoue être plus sensible à la congénialité simple du film d'André Melançon qu'à la

fantaisie apprêtée de Michael Rubbo. Mais je ne me sens pas d'humeur à monter sur mes grands cheveux pour défendre l'un contre l'autre. Il y a des aspects fort sympathiques dans *Opération Beurre de pinottes* à commencer par ce titre qui fleure bon l'enfance. Parmi les plus solides de ces éléments, comptons l'interprétation des jeunes comédiens improvisés et notamment le jeu plein de ressources de la petite Alison Podbrey, parfaite en petite soeur enjouée et autoritaire puis en salvatrice ingénieuse et téméraire. Je n'en dirais pas autant des compositions empruntées et caricaturales de la plupart des adultes, mais encore une fois, peut-être faut-il voir cela avec un regard d'enfant moins sensible aux nuances qu'au pittoresque. Je n'ai probablement pas l'attitude voulue devant cette formule de divertissement, et pourtant je suis amateur de beurre de pinottes.

Robert-Claude Bérubé

ELVIS GRATTON — *LE FILM* — Réalisation et scénario: Julien Poulin et Pierre Falardeau — Images: Alain Dostie — Montage: Julien Poulin et Pierre Falardeau — Interprétation: Julien Poulin (Bob Gratton), Denise Mercier (Linda Gratton), Reynald Fortin (le Général Augusto Ricochet), Marie-Claude Dufour (l'étudiante), Pierre Falardeau (le photographe), Peter Lai (Elvis Wong), — Origine: Canada (Québec) — 1985 — 88 minutes.

Bourgeois tout petit, petit aux grandes ambitions, porte-micro d'une certaine droite québécoise, incarnation de la plus pure

« kétéinerie » nord-américaine, Robert « Bob » Gratton est en passe de devenir un personnage mythique de notre culture populaire, au même titre que le Père Gédéon ou Gérard D. Laflaque. Ding (ou Dong) de notre politiciaillerie de bungalows, grand amateur de bière tablette, orateur apprécié des habitués des rencontres de commissions scolaires, fan d'Elvis devant l'au-delà, Robert est le représentant le plus parfait d'une espèce dinosaurienne particulièrement



grotesque: le ptérodactyle étroit. On le reconnaît par plusieurs signes qui ne mentent jamais: juke-box avec boule-en-miroirs intégré, buste d'Elvis en plâtre, p'tite main qui fait des « babies » dans la vitre arrière de son 4 x 4, dé en peluche et couvres-sièges en minou, T-Shirt « Playboy », ensemble de salon de style espagnol, divan de style Memphis recouvert de plastique, etc. Éternel pitre, imbécile parvenu, creux heureux, puits sans fond, « Elvis » Gratton est un trou noir culturel qui absorbe toute lumière, ne renvoyant à ses

observateurs qu'un néant absolu d'une consternante beauté.

Voilà donc ses aventures complètes (?) constituées de trois courts métrages mis bout à bout, soit *Elvis Gratton, Les Vacances d'Elvis Gratton et Pas encore Elvis Gratton?!*, ce dernier chapitre étant demeuré inédit jusqu'à ce jour. Volet numéro un: Bob se pratiquant pour un concours d'imitateur d'Elvis; volet numéro deux: Bob, grand vainqueur du concours, savourant les honneurs, soit de petites vacances à la République ensoleillée de Santa Banana; et volet numéro trois: Bob recevant ses nombreux amis lors d'une mémorable « soirée hawaïenne », volet se terminant par le décès — et la résurrection miraculeuse — de l'incroyable et insubmersible Robert Gratton, propriétaire d'un gros garage et gai luron exploitateur de la veuve et de l'orphelin.

Robert à la plage, Robert à la piscine, Robert à la télé, Robert au travail, autant de vignettes sorties d'une petite bibliothèque brune lâchement reliées les unes aux autres, chacune enfonçant à chaque fois un peu plus le clou du crétinisme populaire. Avec un succès très inégal, le marteau du début cédant la place à la masse, puis au marteau-piqueur.

Car si le premier épisode constitue indéniablement un petit chef-d'oeuvre en soi, sachant « politiser » notre rire et canaliser certaines de nos frustrations et de nos colères, les épisodes suivants sont aussi lourds que le personnage lui-même. Dans le deuxième chapitre, déjà, la mise en boîte du colonialisme culturel ne fonctionne que comme tampon entre deux niaiseries et trois

mimiques, alors que la dernière demi-heure sombre dans la vulgarité la plus facile. À la fin, le film réussit à s'identifier pleinement à son personnage, et devient le creuset de l'idiotie crasse qu'il est censé dénoncer.

Le film, et ce, à plus d'un titre, soulève de nombreuses questions. Pourquoi avoir tenu à donner des suites aux aventures d'Elvis? N'est-il pas délicat de relier stupidité et fédéralisme, analphabétisme et racisme? Cherchait-on à rire, entre habitués de la Cinémathèque et des salles de répertoire, des banlieusards qui envahissent les fins de semaine « nos » quartiers, bouteilles de vin en main et châles sur les épaules? Mais ce serait prendre cette farce bouffonne beaucoup trop au sérieux que de se lancer dans de tels débats.

Car le personnage de Robert Gratton n'est rien d'autre, finalement, qu'une grimace, une grimace qui, le temps d'un film, transforme nos luttes sociales en chicanes d'enfants, une grimace qui crie « mon mépris est plus fort que le tien », une grimace qui répond aux grimaces des animateurs d'émissions de variétés. Pendant une heure trente, les coréalisateurs tirent la langue dans toutes sortes de directions, comme si, après plusieurs années de cinéma de combat, ils étaient à court d'arguments et à bout de force. Spectacle profondément triste, *Le King des kings* est peut-être une oeuvre symptomatique d'un certain courant de pensée. Et si Falardeau/Poulin en étaient au stade anal de la politique?

Richard Martineau

Ô PICASSO — Réalisation: Gilles Carle — Scénario: Gilles Carle et Camille Coudari — Images: Jean-Pierre Lachapelle — Musique: François Guy — Montage: Werner Nold — Animation: Pierre Hébert — Participation: John Richardson, Hélène Parmelin, Georges Bernier, Fernando Arrabal, Lydia Gasman, Pascal Aubier, Jacques Perry, Zannie Campan, Gilles Lacombe — Origine: Canada (Québec) — 1985 — 80 minutes.

Picasso a proclamé: « Je suis Dieu ». Je pense que Gilles Carle pourrait faire la même affirmation, car il a fait de *Ô Picasso* ce qu'il a voulu. Il a brisé le cadre du documentaire pour y laisser passer son humour décapant. On n'a qu'à écouter l'ineffable Arrabal (on l'avait déjà rencontré dans *Jouer sa vie* du même Gilles Carle) ouvrir le film pour deviner que nous aurons droit à une oeuvre qui sortira de l'ordinaire. En troquant le mot *peinture* pour le mot *film*, Gilles Carle pourrait également reprendre le mot de Picasso: « Le film

est plus fort que moi, il me fait faire ce qu'il veut. » Et alors c'est toute la fantaisie de Gilles Carle qui va faire de ce film une fête à la fois pour l'oeil et l'esprit.

Gilles Carle a profité de l'exposition Picasso dans la métropole pour nous « parler » de Picasso qu'il aime. Nous voyons avec quelle précaution, on manipule la « peinture ». On ne transporte pas des tableaux comme d'autres marchandises. Il y a des précautions indispensables à prendre: emballage, assurances, déplacements... Et au Musée des Beaux-Arts de Montréal, ô ironie, le réalisateur nous fait assister à l'installation d'une peinture de Bouguereau qui est absolument l'anti-Picasso. Des tableaux de Picasso, tout le monde en a vus. C'est pourquoi, *Ô Picasso* n'est ni une étude sur Picasso, ni une analyse de son oeuvre. On a pu revoir récemment le magnifique film d'Henri Georges Clouzot qui, dans *Le Mystère Picasso*, nous livrait l'artiste en pleine création. Ici, c'est à des témoignages que nous sommes convoqués. Des



témoignages qui nous disent comment travaillait l'artiste, comment il vivait, comment il percevait son art. Tous renseignements qui nous font entrevoir l'activité débordante de Picasso. Parmi ces témoignages, il faut signaler particulièrement ceux de Dali et de Cocteau, deux artistes qui n'étaient pas les rivaux de Picasso, mais des admirateurs.

Avec *Ô Picasso*, Gilles Carle n'a jamais eu la prétention de faire une oeuvre didactique. Cela l'ennuie parce qu'il craindrait d'ennuyer les spectateurs eux-mêmes. Alors il brise les commentaires par des moments de détente. Il demande alors à Chloé Sainte-Marie de jeter quelques notes parfois nostalgiques (Les Escaliers de la Bute...), parfois ironiques (Qui? qui? qui?...) qui apportent des *tons* colorés à ce langage décontracté. C'est donc dire que Gilles Carle ne prend pas son sujet au sérieux, ou plutôt, pour lui, le sérieux n'a rien de la gravité. Il aime détendre, assouplir. La peinture est un art qui doit *retenir*. C'est dire qu'elle doit susciter la contemplation, surtout l'interrogation. Je comprends qu'il insiste pour savoir Qui? qui? qui?... est ce Picasso? qui *encombre* notre siècle comme Victor Hugo encombrait le sien. Picasso à la fois génial inventeur et créateur de formes.

D'autre part, il faut savoir gré à Gilles Carle d'avoir utilisé quelques séquences dans lesquelles Pierre Hébert, admirable cinéaste d'animation, grattant la pellicule, parvient à animer d'une façon étonnante quelques toiles de Picasso. Pierre Hébert nous fait percevoir ainsi les maintes transformations des formes pour arriver au tableau final.

Si on remarque bien, Gilles Carle est un heureux resquilleur. Son bien, à l'exemple de l'abeille, il va le chercher là où il se trouve. Il l'assimile

et nous le restitue dans un montage qui devient une oeuvre authentique. C'est la magie du créateur de tout métamorphoser. En cela, il n'est pas si éloigné de Picasso qui, avec des pierres, du fer, une selle de bicyclette, du sable... parvient à créer une oeuvre originale. Toutefois si Pablo Picasso confesse que « chez moi, un tableau est une somme de destructions », il faudrait dire — et c'est le meilleur compliment à offrir à Gilles Carle — *Ô Picasso*, c'est une somme de constructions. ⁽¹⁾

Léo Bonneville

(1) Picasso disait aussi: « Peindre un tableau c'est engager une action dramatique au cours de laquelle la réalité se trouve déchirée. Ce drame l'emporte sur toute autre considération. Ce qui compte, c'est le drame de l'acte lui-même, le moment où l'univers s'échappe pour rencontrer sa propre destruction. »

C LAIRE... CETTE NUIT ET DEMAIN — Réalisation: Nardo Castillo — Scénario: Victor Désy, Nardo Castillo et Arnie Gelbart — Images: Allen Smith. — Musique: Denis Larochelle — Montage: François Gill — Interprétation: Liliane Clune (Claire), Luc Matte (Julien), Maryse Pelletier (Martine), Margarita Stocker (la doctoresse), Nicole Leblanc (la comtesse), François Cartier (M. de La Fontaine), Gisèle Rousseau (Véronique) — Origine: Canada (Québec) — 1985 — 85 minutes.

Est-il possible d'analyser une bulle de savon? Peut-on en exprimer par des mots l'iridescence et la légèreté? C'est un peu l'impression que l'on ressent devant le joli film de Nardo Castillo. Joli mais plutôt vain. Un film qui fonde la compréhension des personnages plus sur le contexte

où ils évoluent que sur les phrases qu'ils énoncent. Il peut y avoir une part de vérité là-dedans. Certaines gens considèrent les relations avec autrui comme un jeu, jeu d'approche, de séduction, de réserve; la parole devient un masque, un refus de s'impliquer. C'est le principe du marivaudage après tout, et cela donne parfois des exercices de style éblouissants. Cela peut aussi occasionner des bavardages agaçants dans un art qui vit surtout par l'image. N'est pas Rohmer qui veut. Rohmer lui-même d'ailleurs n'a pas été Rohmer du premier coup.

Ici, il est question des limites de la modernité et de la sincérité des jeux amoureux. Une jeune femme indépendante, Claire, qui occupe un poste-clé dans une maison d'édition, songe à devenir mère. Elle ne veut pourtant pas s'embarrasser d'un homme, aussi s'informe-t-elle sur les méthodes d'insémination artificielle. Dans un bureau d'une blanche froideur, une femme-médecin la renseigne sur les aspects cliniques de l'opération et va jusqu'à lui donner quelques indications sur les donneurs qui ont alimenté la banque de sperme, ce qui pourra orienter son choix du père anonyme. Quelques remarques lui rappellent un ancien amant, Julien, un peintre. Et si elle allait le trouver. Pourquoi ne pas lui demander à lui ce service si simple: lui faire un enfant? Telle qu'elle le connaît, risque-t-il de mal réagir à cette demande?

Voilà qui sert de point de départ à une prise de contact circonspecte, précédée d'une mise en condition vestimentaire. S'ensuivent quelques affrontements ludiques, semés de diversions insolites avant une mise en situation décisive. Mais une pirouette narrative finale vient remettre en question les quelques



éléments de vérité qui perçaient dans un développement plus artificiel que convaincant et rend totalement superfétatoires certaines scènes secondaires. Ainsi en est-il d'une visite impromptue à une supposée comtesse européenne, passage qui permet à Nicole Leblanc un insupportable faux numéro de diva, tout juste utile à la changer de son image de fermière sereine le temps d'une esbrouffe.

On ne s'appesantirait pas longtemps sur cet exercice s'il ne s'y manifestait un sens trop rare du décor comme moyen d'expression. À la rigueur, *Claire... cette nuit et demain* est un film parfait pour « *Décormag* »: exprimez votre personnalité par votre environnement! Le peintre Julien a aménagé un « loft » en appartement-studio savamment hétéroclite qui, tout en

donnant une idée de l'universalité de ses intérêts artistiques, met en lumière son attitude décontractée devant la vie. D'instinct, Claire se réfugie dans le coin le plus ordonné de ce lieu de travail et d'inspiration, là où dominant les tons pâles et les couleurs pastel aptes à rehausser les jolies teintes de son ensemble rose tout neuf. La conversation se poursuit de champs clairs (tiens, tiens) en contre-champs sombres ou tourmentés où s'inscrivent les répliques de Julien. De temps en temps, la caméra s'attarde sur un papier rugueux où est inscrite une maxime de Chamfort, écrivain du XVIIIe siècle: « L'amour, tel qu'il existe dans la société, n'est que l'échange de deux fantaisies, le contact de deux épidermes », comme si l'artiste, et, par rebondissement l'auteur, la reprenait à son compte.

Une fois ce contraste établi, on se déplace dans divers coins de l'atelier pour varier les fonds d'image, mais toujours avec un souci de correspondance psychologique et sentimentale. Le même jeu recommence lorsqu'on se retrouve dans le petit logement de Claire. Ici, tout n'est qu'ordre et confort, calme et solidité; le fond de l'âme de la jeune femme serait-il plus traditionnel qu'elle ne croit? Pourtant çà et là éclatent des élans de modernité dans un choix de tableaux aux couleurs éclatantes, aux formes torturées.

Dans cet art décoratif qui se veut significatif, comme dans la saisie rapide d'aspects pittoresques du décor urbain, le réalisateur manifeste un souci formel évident. Il lui reste à l'exercer sur des sujets plus prenants, cette année ou plus tard.

Robert-Claude Bérubé

DARK LULLABIES —
 Réalisation: Irene Lilienheim Angelico et Abbey Jack Neidik — Scénario: Irene Lilienheim Angelico et Gloria Demers — Images: Susan Trow — Musique: Lauri Conger et Michael Beinhorn — Montage: Irene Lilienheim Angelico et Abbey Jack Neidik — Origine: Canada — 1985 — 80 minutes.

Dark Lullabies est moins un documentaire au sens strict du terme, qu'une interrogation réflexive sur la situation d'enfants de parents victimes de l'holocauste. La réalisatrice est elle-même la fille d'un couple ayant été incarcéré dans un camp de concentration durant la génocide des juifs par les nazis. Le film se propose d'évoquer les problèmes d'ordre

psychologique et émotionnel causés par cet héritage chez les « enfants de survivants ». Il prend la forme d'une quête menée par la réalisatrice pour tenter de comprendre un peu mieux ce qui s'est passé à l'époque, mais surtout pour comprendre quelles doivent être sa propre réaction et celle des autres juifs à l'égard d'un passé aussi sombre. Le film est réalisé avec simplicité et précision. Son discours s'élabore progressivement sous nos yeux, au fil des rencontres entre l'auteur et diverses personnes concernées par le problème d'une façon ou d'une autre. Il y a dans *Dark Lullabies* une sorte d'urgence à jeter un regard neuf sur l'holocauste, un regard enrichi d'une distance à la fois humaine et historique. Le film, en ce sens, apporte une nouvelle vision du phénomène de l'holocauste en évitant l'analyse froide et méthodique des documentaires strictement destinés à évoquer cet événement sous l'angle politique. Il s'agit, ici, d'examiner les effets de cette page d'histoire sur une génération contemporaine et actuelle qui n'existait pas encore à l'époque du génocide, mais qui en subit aujourd'hui le souvenir via leurs parents.

Après un séjour au Canada puis en Israël où on assiste à la première réunion officielle des survivants de l'holocauste, le film nous transporte en Allemagne. C'est là que la réalisatrice et son co-réalisateur vont tenter de renouer avec un passé presque mythifié et dans un sens strictement héréditaire. Ce séjour en Allemagne est l'occasion pour les auteurs de cerner un peu plus le problème en lui donnant une perspective non seulement actuelle mais spéculative sur l'avenir. Et ce, en posant la question à savoir si les horreurs de l'holocauste pourraient à

brève ou longue échéance se reproduire à plus ou moins grande échelle. Car c'est là, après tout, une des causes principales de cette angoisse latente qui constitue le cœur émotionnel de l'œuvre. Pour appuyer ce discours, lequel n'est d'ailleurs jamais formulé en tant que tel mais subtilement induit à la faveur de quelques détails, les auteurs vont rencontrer des membres du parti néonazi. On se trouve alors devant deux hommes parfaitement au-dessus de leurs affaires, fiers de reprendre le flambeau de leur maître Hitler, avouant en toute impunité qu'ils ne croient pas aux horreurs de l'holocauste, tout en laissant sous-entendre que si tout cela est vrai, alors c'est qu'il y avait de bonnes raisons pour les nazis d'avoir agi ainsi. Dans une autre scène, les auteurs rencontrent une jeune femme vantant les mérites d'Hitler et avouant, elle aussi, ne pas croire à tout ce qu'on raconte sur les nazis. On la voit feuilletant un livre sur Hitler et

commentant les jolies tenues vestimentaires de celui-ci. Le film exprime ces rencontres aberrantes : aucune narration ne vient appuyer l'évidence terrifiante qu'elles soulèvent. Mais le film a l'intelligence et la sensibilité de présenter aussi une rencontre avec une jeune femme, fille d'un ancien criminel nazi. C'est dans cet entretien entre cette jeune Allemande et la réalisatrice que le film atteint sa plus forte intensité. On partage alors cette angoisse terrible d'une femme déchirée entre ses souvenirs d'enfance heureux et l'horrible découverte du secret qui se cachait derrière les murs où travaillait son grand-père, brûlant les juifs le jour et faisant sauter sa petite-fille sur ses genoux le soir. Le film prend alors toute sa signification dans une rencontre entre deux femmes différentes intimement liées par l'angoisse.

Dark Lullabies gagne l'attention du spectateur



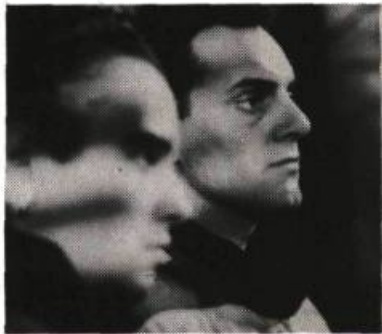
progressivement. Au début, on croit assister à un documentaire comme les autres. Puis le film bifurque lentement vers une expérience humaine et émotionnelle unique, souvent très forte et présentée avec un ton direct mais généreux, sensible et ouvert à la spontanéité. *Dark Lullabies* est une sorte d'épreuve nécessaire vécue par les auteurs et que le spectateur partage avec sa sensibilité et son intelligence.

Martin Girard

A **DRAMÉLECH** — Réalisation: Pierre Grégoire — Scénario: Pierre Grégoire — Images: Christian Duguay et Georges Archambault — Musique: Louis Piché et Martin Plante — Montage: Hervé Kerlann et Robert Parent — Interprétation: Jacques Allard (*Adramélech*), Jean Petitclerc (*Lucifer*), Benoit Aumais (*Azazel*), Larry-Michel Demers (*Astaroth*), François Trottier (*Furfur*), René-Daniel Dubois (*Baalbéreth*), Roger Larue (*Faust*), Bernard Meney (*Méphisto*) — Origine: Canada (Québec) — 1985 — 80 minutes.

Que diable allait-il faire dans le royaume du prince des ténèbres? Parler sérieusement aujourd'hui de Lucifer dans un monde qui ne semble pas y croire, n'est-ce pas se tromper de sujet? Et Pierre Grégoire nous en parle d'une façon métaphysique en s'inspirant de la bible et de la tradition catholique. Certains auraient accepté ce sujet servi à la sauce fantastique ou bien humoristique. Mais, faire évoluer devant nos yeux et nos oreilles tout ce « beau » monde qui se pique d'un sérieux tout théâtral à la manière d'un opéra moderne, voilà qui peut

paraître casse-cou et téméraire. Et pourtant, en 1985, un jeune réalisateur, avec *Adramélech*, a osé aborder ce sujet. Et ce, pour son premier long métrage tourné avec très peu de moyens. Si vous lui demandez en conférence de presse le pourquoi d'un tel sujet, Pierre Grégoire vous répondra que, pour faire un film, il faut un investissement considérable en temps, en énergie, en argent et en personnel. Or, il n'avait pas le goût de faire un film sur la vie ordinaire. Il lui fallait tourner quelque chose d'essentiel. D'autant plus que l'intérêt pour ce sujet remontait à sa plus tendre enfance.



Je vous dirai tout net que je n'ai pas été séduit par ce film, mais il m'a intéressé dans la mesure où le réalisateur a été fidèle à son sujet en respectant plusieurs sources et par certaines touches personnelles dans l'approche de ce même sujet.

Quant aux sources, en ce qui concerne Lucifer, le film reste fidèle à la bible et aux écrits patristiques. Ce nom de Lucifer vient du texte latin du chapitre 14, verset 12, d'Isaïe: « Comment es-tu tombé des cieux, Astre du matin, fils de l'Aurore? Comment as-tu été jeté par terre, toi qui vassalisais toutes les nations? » Ce texte fait des emprunts à la mythologie phénicienne et à son Baal. Les Pères ont compris la chute de

l'Astre du matin (Lucifer dans la Vulgate) comme celle du prince des démons dont le tyran païen est le représentant et le symbole. Littéralement, c'est le porteur (-fer) de la lumière (luci-) et les Pères ont fait une association d'idées d'après la parole de Jésus: « J'ai vu Satan tomber du ciel comme l'éclair! » (Luc 10,18). Le film nous dit que Lucifer était le porteur de la lumière de Dieu et qu'il était le seul à voir derrière le voile qui cachait la face de Dieu. Ce privilège lui aurait monté à la tête au point de vouloir devenir l'égal de son maître. « J'ai inventé ma propre lumière, dit Lucifer, la lumière de lucidité. »

Le réalisateur avoue s'être inspiré de certaines traditions hérétiques, celles des Cathares, des Manichéens et des Bogomiles. Ces traditions iraient plus loin que la tradition chrétienne qui voit l'apostasie de Lucifer comme une faute d'orgueil en voulant s'élever au dessus de sa condition. Quant aux autres traditions, Lucifer se serait révolté en apprenant que Dieu avait dessein de créer l'homme, une créature très inférieure à celle d'un pur esprit. Et qui plus est, Dieu lui-même mitonnait un sérieux projet d'incarnation. Lui, devenir homme? Non, trop c'est trop. Il n'était pas question de servir. Il y avait là matière à soulever d'indignation toute une armée. Ce qu'il fit. Saint Irénée avait quand même expliqué l'apostasie de Lucifer par une crise de jalousie devant la création de l'homme. Ce qui expliquerait le fait que le diable avait cherché à monter l'homme contre son créateur. Histoire de se venger.

S'il n'était question que de Lucifer, l'intérêt pourrait faiblir grandement en cours de route. Mais, Pierre Grégoire a imaginé la découverte de cette chute d'un ange

à travers les yeux d'un certain Cade Malher (anagramme de Adrémalech) qui est costumier dans un théâtre où on joue *Faust*. Un étranger lui offre de travailler pour un prince. Au royaume des ténèbres, Malher devient alors Adramélech, président de la garde-robe de Lucifer. Ce dernier a beau lui dire: « Celui que tu aimes n'est que spectre de fumée... Tu confonds la beauté avec des pots de fard ». Adramélech n'en demeure pas moins impressionné et intrigué par l'étrange noblesse du personnage qui, chaque soir, se refait une beauté. Mais pourquoi vomit-il l'amour humain? Alors qu'il dit avoir vu la beauté face à face, pourquoi proclame-t-il que la beauté est l'ennemi suprême et qu'il faille se fermer aux autres? Pourquoi cette froideur et cette tristesse? Pour mieux voir clair dans cette ténébreuse affaire, notre président commence une enquête qui le mène tout droit chez Astaroth, grand trésorier du royaume et dépositaire du fameux « secret ». C'est ainsi qu'il apprend le passage de l'admirable lumière à la profondeur des ténèbres pour notre ange déchu. Dieu lui a enlevé sa lumière pour la donner à une étoile. On comprend sa nostalgie quand il dit à son étoile de l'aimer.

Certains ont reproché l'attitude théâtrale de toute cette entreprise. Cela ne m'a pas tellement gêné. On accepte le ton monocorde d'un Bresson ou les récitatifs d'un Rohmer. Alors, pourquoi refuser un ton un peu théâtral? D'autant plus que le réalisateur ne cache pas son jeu. Son récit se situe entre deux extraits de représentations théâtrales. Et il conserve une unité de ton qui s'affiche assez bien dans le contexte d'une froideur calculée. Il s'est entouré de jeunes acteurs surtout connus au théâtre. Il y a Bernard Meney qu'on a vu dans *Gigi*. René-Daniel Dubois

est connu comme auteur de pièces remarquables en plus d'être acteur et metteur en scène. Il y a Larry-Michel Demers que j'avais beaucoup apprécié dans *Bent* et *Néon Blues*. Lui aussi a déjà fait de la mise en scène.

Ce que j'ai trouvé de plus original dans ce film, c'est ce regard posé sur le monde du maquillage. Un maquillage si omniprésent qu'on pourrait en faire le personnage principal de cette tragédie. Ce thème fait corps avec les personnages. On nous dit que Dieu, quand il créa le monde, a maquillé le néant de l'univers. Et Lucifer, pour oublier sa déchéance, se cache derrière le maquillage d'une beauté devenue mortelle. On sait que le démon prend un malin plaisir à renverser les valeurs, à faire passer une chose mauvaise pour une chose bonne. Nous vivons dans un monde qui se maquille beaucoup. Cache-t-il une ténébreuse histoire?

Janick Beaulieu

L E MILLION TOUT PUISSANT — Réalisation

Michel Moreau — Scénario: Michel Moreau — Images: Jean-Claude Labrecque — Montage: Robert Favreau — Interprétation: Jean-Guy Moreau, Pierre Curzi, Gilbert Sicotte et de réels Loto-millionnaires - Origine: Canada (Québec) — 1985 — 92 minutes.

Michel Moreau est reconnu pour ses films documentaires. D'ailleurs, le nom de sa compagnie de production ne fait pas équivoque: ÉDUCFILM. Il aime trouver des sujets qui lui permettront de concentrer son attention sur divers aspects de la vie: la naissance (*Une Naissance apprivoisée*), les

mongoliens (*La Leçon des mongoliens*), les handicapés (*Jules le magnifique*), la famille (*Les Enfants du Québec*), la mort (*Les Traces d'un homme*). Bref, c'est d'un oeil attentif et scrutateur qu'il aborde ces différents thèmes et qu'il provoque souvent des réflexions éclatées. Mais c'est le propre, me semble-t-il, d'un documentaire d'être percutant. Dans ses films, Michel Moreau s'en tient à l'aspect réel... de la réalité, éliminant irrévocablement tout ce qui viendrait compromettre la vérité. Ce cinéma est vraiment un regard jeté sur les aléas de la vie. Et c'est un cinéma qui ne laisse jamais le spectateur indifférent.

Cette fois, Michel Moreau s'est tourné vers le phénomène des loteries du Québec. Quand on sait la popularité de ce « sport » quotidien, on comprend qu'un documentariste comme lui ait voulu savoir ce qui fait courir les gens vers les comptoirs des billets. En fait, tout le monde le sait. Ce qui fait courir, c'est le rêve. Le rêve de gagner. Le rêve d'être riche. Le rêve de devenir millionnaire, avec tout ce que cela représente de rêve... réalisé.

Le réalisateur a eu la bonne fortune de trouver deux personnes qui ont été les heureux gagnants d'un million. Et comme pour prouver, par le contraire, que les rêves peuvent être bien différents, on découvre d'abord Madame Raymonde Laxter installée dans sa nouvelle maison. C'est là qu'elle a aménagé une grande pièce réservée à ses passe-temps favoris: lecture, musique, repos. Rien ici ne peut venir la déranger. Elle a créé un *home* selon son désir. On peut ergoter longuement sur la qualité de l'ensemble, mais comme les goûts ne sont pas à discuter, chacun trouve son bonheur comme il l'entend. Deux traits marquent cette femme: elle s'est fait plaisir à elle-même (elle voyage

deux ou trois fois par année) et elle a su faire plaisir aux siens. Heureusement, ses enfants ne sont pas restés accrochés à leur mère (veuve) comme des sangsues. Ils entendent mener leur vie comme ils le veulent. Madame Raymonde Laxter demeure indépendante et laisse les siens indépendants. Bref, chez elle, la vie a pris un air de liberté et de détente.

Il en va tout autrement de M. Pierre Casault qui, devenu millionnaire, a cru bon de se lancer dans les affaires. Et alors c'est une nouvelle vie qui a commencé pour lui. Devenu propriétaire d'un restaurant, il consacre de longues heures à assurer le bon fonctionnement de ce commerce. On le voit successivement autour des tables et dans son bureau, menant ainsi des journées de travail fort laborieuses. Et pour comble de bonheur (!), il a été le gagnant d'un autre million. Mais cela n'a pas ralenti ses activités. Il n'a pas choisi, comme Mme Raymonde Laxter, la détente, mais la vie mouvementée, agitée. Bref, celle d'un homme d'affaires qui

commence sa journée en consultant les cotes de la bourse. C'est dire que chacun trouve son bonheur comme il le voit.

Voilà le meilleur du film de Michel Moreau. Nous placer en présence de deux heureux gagnants qui ont changé leur vie à leur manière et qui trouvent leur bonheur de façon bien particulière.

De plus, le réalisateur nous fournit des statistiques qui prouvent l'engouement des Québécois pour les diverses loteries.

Mais voilà. Michel Moreau a peut-être cru que cela ne suffisait pas à satisfaire le spectateur. Pourtant c'est ce qui est le plus fascinant dans son film. Alors il a dérogé à sa méthode de travail. Il a utilisé la fiction, particulièrement en la personne de Jean-Guy Moreau qui devient le meneur de jeu ou mieux l'espion qui cherche à connaître. Que cherche-t-il à savoir? ce que pensent les gens de la loterie, de ce qu'ils feraient s'ils étaient les heureux gagnants, etc. Alors Jean-Guy

Moreau se transforme en différents quidams et répond à toutes les questions qui surgissent. Il n'est pas dit que cette incursion de la fiction dans ce documentaire donne plus de poids au *Million tout puissant*. N'aurait-il pas été plus probant d'aller directement interroger les gens de la rue? Les réponses auraient été plus éloquentes et plus sincères. Ici, Michel Moreau mêle le documentaire révélateur à la fiction fantaisiste. Je crains fort que ce soit aux dépens du premier. Cela ne met pas en cause le jeu toujours subtil et approprié de Jean-Guy Moreau, mais plutôt la cohérence de la présence de la fiction dans le documentaire. L'impact du film réside indubitablement dans sa partie documentaire. On peut oublier (même rapidement) les métamorphoses du fantaisiste, mais on n'oublie pas la présence de Mme Raymonde Laxter et de M. Pierre Casault. Ce sont leurs témoignages vivants qui permettent au spectateur de voir comment se « transforment » de simples citoyens en d'heureux millionnaires. *Le Million tout puissant* nous aura tour à tour réjoui et intrigué avec les gagnants de la Loterie du Québec.

Léo Bonneville



C ELUI QUI VOIT LES HEURES — Réalisation: Pierre Goupil — Scénario: Pierre Goupil — Images: Michel La Veaux — Musique: François Durocher — Montage: Pierre Goupil et Georges Léonard — Interprétation: Pierre Goupil (Jean-Pierre), Frédérique Nolin (Mireille), Bernard Lalonde (le producteur), Ginette Boivin (l'actrice), Serge Gagné (l'aveugle) — Origine: Canada (Québec) — 1985 — 72 minutes.

Avez-vous encore envie de voir un autre film sur l'envie de faire un film? de suivre pas à pas les démarches d'un cinéaste en puissance qui cherche les appuis financiers nécessaires pour mettre la machine en marche? d'un cinéaste québécois de surcroît qui vous initiera au dédale des organismes gouvernementaux chargés de voir à la bonne marche du cinéma chez nous?

Pierre Goupil l'a pensé en choisissant de transposer sa propre expérience et celle sans doute de quelques-uns de ses amis dans ce qu'il appelle une chronique cinématographique ironique et critique. Heureusement qu'il y a une volonté ironique car, en soi, le sujet présente autant d'intérêt que l'observation d'un papillon de nuit qui se bute à plusieurs reprises sur la vitre d'une fenêtre vivement éclairée.

Admettons que l'auteur ait voulu garder une certaine distance entre son personnage et lui-même. Il reste que ce protagoniste n'est guère engageant; il sollicite l'avis d'autrui,

puis s'offusque quand on le lui donne, il se montre agressif envers ceux dont il demande l'aide et semble considérer comme un droit ce qui s'accorde au mérite. Finalement, ce Jean-Pierre est un insupportable égocentrique qui promène, du commencement à la fin du film, un air d'enfant-martyr.

L'auteur a distribué lors de la présentation de presse de son film un dossier qui se veut original et insolite. On y trouve des notes biographiques succinctes, des orientations de travail originales, des théories artistiques insolites, et des citations diverses tout comme des suggestions aux « technocrates » cinématographiques. À ceux-ci, il recommande une attitude d'accueil(sic) envers un cinéma qui se veut différent.

On retrouve certaines des affirmations de ce dossier dans la bouche même de celui qui voit les heures pendant que le spectateur patient compte les minutes. Théories sur le jeu des acteurs, sur la structure d'un film, sur la durée des plans, sur le rôle de la couleur (plus longtemps

une masse rouge ou verte est dans le cadre, plus la couleur s'imprime densément(sic) dans l'oeuil(sic) du spectateur. Tout cela est bel et bon, mais on ne peut dire que l'application de telles théories dans la pratique aient été très efficaces. Toujours est-il que mon oeil n'a pas ressenti *densément* (?) la couleur. Tout au plus peut-on dire que la photographie est plus soignée et plus précise qu'à l'habitude dans ce genre d'essais.

En fin de compte, ce qui retient l'attention dans ce film de soixante-dix minutes qui en paraît le double, ce sont certains instants gratuits auxquels la caméra s'intéresse: c'est le cas par exemple de cette fillette qui saute à la corde alors que le héros est en pleine déprime. Elle met tant d'attention dans ses efforts qu'elle retient aussi intensément (mais pas *densément*) celle du spectateur. Les tentatives de Pierre Goupil pour maîtriser ses sauts à la corde intellectuels et artistiques n'ont pas le même bonheur.

Robert-Claude Bérubé



HOLD-UP — Réalisation: Alexandre Arcady — Scénario: Francis Veber, Daniel Saint-Hamon et Alexandre Arcady, d'après le roman *Quick Change* de Jay Cronley — Images: Richard Ciupka — Musique: Éric Franklin — Montage: Joëlle Van Effenterre — Interprétation: Jean-Paul Belmondo (Grimm), Guy Marchand (Georges), Kim Cattrall (Lise), Jean-Pierre Marielle (Fleury, le chef de police), Jacques Villeret (le chauffeur de taxi), Tex Konig (Larsky), Jean-Claude de Goros (Fox) Guy Provost (le maire), Georges Carrère (le directeur de la banque),



Yvan Ponton (le psychologue) —
Origine: France/Canada — 1985 —
114 minutes.

Faudra-t-il instaurer une nouvelle rubrique dans *Séquences* pour parler d'images d'ici vues d'ailleurs. Car cette co-production franco-canadienne est surtout une entreprise française qui n'a pas grand-chose à voir avec la mise en valeur de la culture locale. Comme le laisse deviner l'affiche, où s'étalent les billets de banque, il s'agit d'une opération strictement commerciale basée sur le marketing du produit Belmondo. Depuis quelques années, J.-P.B., vedette no 1 du cinéma français, est président de sa propre compagnie de production. Parmi ses employés se trouvent des concepteurs ou des chercheurs chargés de trouver le matériau propre à mettre en valeur l'image du patron qui, tel Janus, a deux faces: celle du macho triomphant prêt à toutes les cascades et celle du comédien gouailleur prêt à toutes les plaisanteries. Chez Bebel

Inc., quelqu'un a mis la main sur un roman américain permettant à ces deux aspects de concorder; une histoire de hold-up ingénieux fondé sur l'art du déguisement enrichie d'une poursuite aboutissant à l'échec final du voleur. Le contexte américain semblant faire partie essentielle du récit, on chercha un lieu de tournage accessible à une équipe française: Montréal faisait l'affaire. Les diverses étapes de l'entreprise donnèrent lieu à l'engagement de valeurs sûres. Au scénariste Francis Veber, on demanda un travail sur mesure pour bien habiller la vedette. Au réalisateur Alexandre Arcady, on recommanda d'oublier ses histoires de pieds-noirs pour se préoccuper essentiellement d'efficacité technique.

On transporta au Canada les comédiens voulus pour tenir les principaux rôles, tout en ayant la condescendance de choisir une comédienne du cru (mais anglophone) comme vedette féminine. Et vogue la galère. En a-t-on assez entendu parler du tournage de ce film où nos acteurs

locaux, québécois, ont à peine l'occasion de placer une phrase ou deux. Montréal s'est réveillé avec un chef de police français (et d'ailleurs comment se fait-il que le directeur de la police métropolitaine se mêle lui-même d'une simple affaire de hold-up). Quand le voleur et ses complices sentent le besoin de prendre un taxi, c'est encore sur un Français qu'ils tombent.

Il faut admettre qu'il y a dans tout cela des valeurs indéniables de divertissement populaire. Le cambriolage avec prise d'otages du début est vraiment très ingénieux, les voleurs tablant même sur la présence de la police pour s'enfuir incognito avec le butin. Cela se gâte un peu par la suite dans une chasse à l'homme un peu trop compliquée pour être honnête. On se rend à Montréal en passant par Oka et on traverse un parc national dont j'ignorais jusqu'à l'existence. Et que je te bouscule les voitures, camions et autobus pour en mettre plein l'écran de mouvements et de bruits comme pour consoler les enfants qui s'ennuient. C'est du cinéma, cela. Oui, puisque ça bouge dans l'image, mais c'est aussi du cirque, du théâtre de marionnettes, du spectacle de foire.

Et Belmondo dans tout cela? Il a un peu vieilli, le bonhomme. Son visage s'est ridé, sa carrure s'est épaissie. Il met un certain élan dans son débit, mais il n'a plus ses réflexes d'antan (on se souvient qu'il fut blessé en voulant être son propre cascadeur). Mais il a toujours ce don de sympathie que l'on exploite sans vergogne. Il serait temps pourtant qu'il trouve autre chose à jouer que les flics ou les voyous.

Robert-Claude Bérubé