

Zoom in

Number 144, January 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50440ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1990). Review of [Zoom in]. *Séquences*, (144), 50–53.

RÔLES PARLANTS



RÔLES PARLANTS — (Speaking Parts) — **Réalisation:** Atom Egoyan — **Scénario:** Atom Egoyan — **Production:** Atom Egoyan — **Images:** Paul Sarossy — **Montage:** Bruce McDonald — **Musique:** Mychael Danna — **Son:** Steven Munro — **Décors:** Linda Del Rosario — **Costumes:** Maureen Del Degan — **Interprétation:** Michael McManus [Lance], Arsinée Khanjian [Lisa], Gabrielle Rose [Clara], David Hemblen [le producteur], Tony Nardi [Eddy], Patricia Collins [l'intendante], Gerard Parkes [le père], Jackie Samuda [la mariée], Peter Krantz [le marié], Frank Tata [le frère de Clara], Patrick Tierney [l'employé], Robert Dodds [le docteur], Leszek Lis [l'ami de l'intendante] — **Origine:** Canada — 1989 — 92 minutes — **Distribution:** Alliance/Vivafilm.

Le personnage central de *Speaking Parts* est un jeune homme, Lance, qui travaille à l'occasion comme figurant dans des films. Sa carrière d'acteur au cinéma se limite donc à être un objet dans l'image, en général, à l'arrière-plan, et surtout sans dialogues à prononcer. De jour, il travaille dans un hôtel où il doit à l'occasion mettre son corps au service des clientes. Là encore, il s'agit d'un rôle non parlant. La tenancière de l'établissement le lui fait remarquer sans détour, lorsqu'elle précise que la seule chose que les clientes attendent de lui, c'est qu'il soit un « corps pour divertir ». *Speaking Parts* raconte comment ce personnage va décrocher le premier rôle parlant de sa vie et à quel prix.

Par un paradoxe ironique, c'est grâce à une image muette de son visage que Lance établit un premier contact avec celle qui lui permettra de décrocher ce rôle. Un jour, il glisse sa photo sous la porte d'une cliente, sachant celle-ci impliquée, d'une manière ou d'une autre, dans la préproduction d'un film. Cette femme, c'est Clara. Jadis elle a pu survivre à une maladie grâce à un don d'organe qui a coûté la vie à son frère. Et c'est cette histoire, la sienne, que va raconter le film sur lequel elle travaille: elle en est la scénariste. Clara est obsédée par l'idée de faire revivre son frère par le biais de la fiction et de l'image cinématographique. Lorsque Lance glisse son portrait sous la porte de Clara, il lui offre son image. En acceptant cette offre, Clara fait du jeune homme un objet de projection qui lui renvoie l'image de son frère. Sa relation avec Lance s'inscrit d'emblée sous le signe de l'inceste et de la nécrophilie. Mais pour Clara, cette relation n'a de sens que si elle parvient à circonscrire l'image du jeune homme dans un cadre, c'est-à-dire un espace où Lance perd son identité propre pour incarner un objet de projection. C'est pourquoi, dès leur première rencontre, Clara soumet le comédien à une audition filmée sur vidéo. Ils passeront

ensuite la nuit ensemble, mais Egoyan ne montre pas ce moment unique de contact physique entre les deux personnages, comme si ce moment-là n'avait aucune signification. En fait, Clara s'empresse de quitter Lance aussitôt le premier contact établi. Elle abandonne le corps pour n'en retenir que sa projection. Ainsi, elle emporte avec elle l'enregistrement de l'audition et les seuls autres contacts entre les deux personnages se feront grâce à un système de vidéo conférence, qui leur permet de faire l'amour à distance.

Il y a également, dans *Speaking Parts*, le personnage de Lisa, qui elle aussi s'intéresse à Lance. Sauf que pour Lisa la relation s'effectue dans l'autre sens. Elle est en amour avec l'individu, avec le corps vivant. D'ailleurs, elle travaille dans le même hôtel que Lance et le voit tous les jours. Mais le jeune homme refuse cet amour et fuit Lisa comme la peste. La jeune femme en est donc réduite à se contenter de l'image et de l'objet: toutes les nuits, elle regarde les quelques films où figure le jeune homme, à la recherche des plans où il apparaît dans l'arrière-champ et sur lesquels elle fait un arrêt sur l'image. À quelqu'un qui lui fait remarquer que Lance ne joue que des rôles non-parlants, Lisa remarque: « Je ne vois pas ce que les mots ont de si spécial! ». Car en effet, la jeune femme a appris l'importance de l'image, qui pour elle est devenue le seul moyen d'avoir un contact avec Lance.

Entre elle et le jeune homme, il y a l'écran et son sous-entendu, la caméra. Lisa découvre la caméra grâce à un vidéaste amateur, spécialisé dans les mariages, et qui ne recule devant rien pour faire pleurer ses clients devant l'objectif, afin que ceux-ci aient de beaux souvenirs attendrissants de l'heureux événement. Complètement mystifiée par cette utilisation de la caméra, Lisa va tenter d'en maîtriser l'usage. C'est peut-être, pour elle, la façon dont elle envisage un

contact possible (et dans un sens logique) avec Lance. Alors que, pour Clara, l'image vidéo et la fiction servent à déjouer le réel et à renforcer sa fuite dans le souvenir, pour Lisa l'écran vidéo est associé au rêve; elle en vient même à faire des cauchemars « cathodiques » qui la propulsent dans un état de projection paranoïaque.

Le personnage du producteur de cinéma et celui du vidéaste sont les seuls à entretenir une relation lucide avec l'image; ils ne la subissent pas, mais s'en servent, l'exploitent et en tirent profit. Le propriétaire du commerce de vidéo admet, par exemple, qu'il ne regarde jamais les films qu'il loue à ses clients: sa domination de l'image passe donc par un refus de se soumettre aux images des autres. Quant au producteur de films, il tripote le scénario de Clara pour faire en sorte que cette histoire vraie fonctionne comme objet de fiction. Pour Egoyan, ceux qui ont le contrôle de l'image (et de tout ce à quoi elle participe dans l'univers des médias), sont essentiellement des calculateurs démagogues. Ce point de vue extrêmement négatif, qui place tous les autres personnages dans la position de victimes, est un peu trop systématique. Il y a dans cette démonstration un élément sournois de manichéisme un peu simpliste qui finit par agacer.

Le film d'Egoyan est construit, fort habilement, comme un réseau

de correspondances en circuit fermé. Peu importent les directions que prend le parcours des personnages, elles se situent toujours à l'intérieur d'un paramètre clos. Ce circuit précipite les personnages dans une descente vers l'enfer cathodique, qui culmine par une séquence où l'oeil de la caméra-film (celle du réel) cède complètement le pas à la caméra-vidéo. La révolte finale des personnages provoque le court-circuit attendu.

L'incapacité des personnages à communiquer directement entre eux, et avec le réel, se reflète dans la position d'observateur distant qu'Egoyan accorde au spectateur de son film. Le jeu somnambulique des interprètes, la musique hypnotique de Mychael Danna et les cadrages qui imitent parfois le regard des caméras témoins qu'on trouve dans les banques, contribuent à faire subir au spectateur l'état d'aliénation qui ravage les personnages. La froideur cérébrale du film, et son cynisme, provoquent un malaise constant chez le spectateur. Au-delà du plaisir purement intellectuel que procure le film, il demeure que son manque presque total d'émotion en font un objet curieusement inanimé. La caméra d'Egoyan a le regard d'un mort qui observe son propre enterrement.

Martin Girard

Cruising Bar

C'était l'époque des premiers balbutiements d'un certain cinéma québécois. Les foules se pressaient dans les salles obscures pour assister au « jeu » plus que douteux des comédiens de *Deux femmes en or*, *Après-Ski* ou *Sept fois par jour*. Au sortir de la Révolution tranquille, le sexe à l'écran représentait une mine d'or pour nos producteurs. Vingt ans plus tard, la manne est de retour, à la différence qu'on préfère maintenant parler de la « chose » plutôt que d'y aller de scènes explicites. Tout, ou presque, se passe dans la tête du spectateur. *Le Déclin de l'empire américain*, avec ses reparties caustiques sur les relations amoureuses, a marqué le pas. Un Américain d'origine scandinave, Steven Soderbergh, s'est servi du même canevas pour rafler la Palme d'or à Cannes, avec *Sex, Lies and Videotape*. Et voilà que *Cruising Bar*, une comédie de situations au scénario beaucoup moins alambiqué que ces deux oeuvres, remporte un succès populaire et critique sans précédent au Québec, sans pour autant pointer sa lentille en permanence vers les chambres à coucher. Vivrions-nous l'âge d'or des films « suggestifs »?

Comme dans le film de Denys Arcand, ils sont quatre hommes. Quatre mâles aux styles fort différents, mais qui se rejoignent dans leur désir insatiable de partir, chaque week-end, chacun de son côté, à la recherche de la femme. La bête qui sommeille en eux se réveille dans l'ambiance des bars de rencontres: Jean-Jacques-dit-le Paon, à l'ego aussi imposant que le Mont-Royal, préfère sévir dans les bars « branchés »; Gérard, alias le Taureau, saute dans sa grosse « Américaine » pour aller sévir dans un piano-bar qui pourrait aussi se trouver à Brossard ou Val-Bélair; Patrice-le-Lion, lui, met le cap sur une de ces discothèques aseptisées; finalement, Serge, le ver de terre, rampe à l'aveuglette, guidé par une naïveté qui le conduira dans un fief de punks, puis, un repaire de gais. Quatre personnages, donc, mais et c'est là le tour de force du film de Robert Ménard — un seul acteur, Michel Côté, l'un des trois sbires du méga-succès théâtral *Broue*.



Pareille entreprise représentait un défi de taille pour n'importe quel acteur. Le risque était grand, mais Côté le relève avec brio. En dépit d'un scénario squelettique et d'un goût parfois douteux, il parvient à conserver l'intérêt du public du début à la fin. Grâce à une brillante équipe de maquilleurs, il pousse le mimétisme à ses limites. La duperie est parfaite.

Mais malgré ce numéro d'acteur exceptionnel, *Cruising Bar*, en voulant jouer sur autant de tableaux à la fois, piétine trop souvent, particulièrement lors des apparitions du Lion et du Ver de terre. Le premier, avec sa préminente dentition et sa blonde crinière, agace avec son étourderie un peu lourde et, surtout, sa relation amoureuse constamment remise en question par ses abus de cocaïne; quant à l'histoire de Serge, elle verse carrément dans une énorme caricature.

CRUISING BAR —
Réalisation: Robert Ménard —
Scénario: Michel Côté, Robert Ménard, Claire Wojas —
Production: Claude Bonin —
Images: Pierre Mignot —
Montage: Michel Arcand —
Musique: Richard Grégoire —
Décor: François Lamontagne —
Costumes: Louise Labrecque —
Interprétation: Michel Côté [Jean-Jacques, Gérard, Patrice, Serge], Louise Marleau [la divine], Geneviève Rioux [Sonia], Véronique Le Flaguais [Gertrude], Diane Jules [Lisette], Marthe Turgeon [Mado], Pauline Lapointe [Marguerite], Jean-Pierre Bergeron [Nosel], Roger Léger [Jaws], Tony Nardi [Marcello], Marcel Gauthier [L'Oreille], Annette Garant [vendeuse], Linda Sorgini [Sophie], Lynne Adams [Jessica], Liliane Clune [la vedette] —
Origine: Canada (Québec) — 1989 —
Distribution: Malofilm.

Difficile d'imaginer que la timidité, aussi malade soit-elle, mène à pareilles aventures.

À l'opposé, Gérard et Jean-Jacques crèvent l'écran. Le truculent Taureau, le plus « chaud » du quatuor multiplie les scénarios pour échapper à sa femme et se rendre traquer ses proies. Pour lui, sexe et mensonges vont de pair. Il faut le voir faire sa cour, en se dandinant au rythme d'un « continental » pour sonder l'insoutenable épaisseur de l'être... Jamais il ne lui viendrait à l'esprit qu'il puisse être ridicule, ce qui n'est pas le cas du Paon, obsédé par son image mise au service de la quête absolue de la gent féminine. Tous les moyens sont bons pour jeter de la poudre aux yeux de ses conquêtes: un livre de Kundera tout frais déballé, judicieusement placé à la vue, un casque de polo « oublié » par là, une bière rare, etc. La superficialité incarnée, quoi! Ces deux personnages accrochent, car sans doute y retrouvons-nous cette dualité québécoise: plaire à tout prix, en s'ouvrant au monde, sans pour autant renier ses origines terriennes.

Laura Laur

Laura Laur —

Réalisation: Brigitte Sauriol — **Scénario:** Brigitte Sauriol, d'après le roman de Suzanne Jacob — **Production:** Nicole Robert — **Images:** Louis de Ernsted — **Montage:** André Corriveau — **Décor:** Jean-Baptiste Tard — **Musique:** Jean Corriveau — **Son:** Marcel Fraser, Jean-Pierre Joutel — **Costumes:** Nicoletta Massone — **Interprétation:** Paula de Vasconcelos [Laura Laur], Dominique Briand [Gilles Fèvre], André Lacoste [Serge Laur], Andrée Lachapelle [Agnès Fèvre], Éric Cabana [Pascal], Johanne Fontaine [Thérèse Boivin], Jean-Pierre Ronfard [le psychanalyste], Sabine Karsenti [Laura à 13 ans], Pierre-François Bouffard-Tremblay [Serge à 14 ans], Patricia Nolin [mère de Laura], Paul Savoie [père de Laura] — **Origine:** Canada [Québec] — 1989 — 92 minutes — **Distribution:** CinémaPlus.

Laura Laur n'est pas mystérieuse, insaisissable, belle et sauvage comme l'annonce la publicité. Laura Laur n'est pas « libre jusqu'au suicide », comme le clamait récemment une journaliste de *La Presse*. Laura Laur est un personnage coincé et « victimisé », une fabulation littéraire errant dans l'imaginaire atrophié d'un cinéaste-bourreau. Dans une industrie cinématographique comme la nôtre, qui survit de façon artificielle, à coups de subventions gouvernementales, on ne peut pas se permettre de produire pareille absurdité filmique. C'est l'argent des contribuables qu'on a investi dans ce film; ce qui fait de nous tous, des coproducteurs de *Laura Laur*. (La prochaine fois, j'aimerais qu'on passe au vote, s.v.p.)

Ne vous méprenez pas. Il ne s'agit pas d'un film raté, d'un effort maladroit, d'une oeuvre bien intentionnée, malheureusement sabotée par des producteurs insensibles. Non, *Laura Laur* est un film achevé et contrôlé. Il n'y a pas une image, pas une inflexion de voix qui ne soient voulues par la réalisatrice. Cela se sent dans chaque « rack focus » calculé au millimètre près, dans chaque panoramique démagogue soulignant le vide aliénant des riches intérieurs bourgeois de Montréal et dans chaque syllabe appuyée et bien dé-ta-chée que doivent réciter les acteurs, forcés de s'exprimer dans un français international lourd et lancinant. Interprètes corsetés et dialogues artificiels, pour que se joue à l'écran un drame glauque et controuvé, censé nous faire le portrait d'une rebelle au destin tragique.

Parlons-en de ce portrait. Trois hommes nous décrivent Laura Laur, trois points de vue que l'on devine stériles dès le début, parce que, voyez-vous, comment un homme pourrait-il comprendre la Femme? Cet « autre » qui tour à tour le fascine et le dégoûte, qui ne pense pas comme lui, qui n'aime pas comme lui et qui n'a pas le respect des conventions et de la façade mensongère. Comment arriver à circonscrire la Femme, la décrire, la démystifier jusqu'à épuiser son mystère et rendre inoffensive sa présence au sein d'une société patriarcale? Etc, etc. C'est une définition féministe de la misogynie que je connais bien et dont je reconnais la valeur et le bien-fondé. C'est un discours on ne peut mieux exploité dans le cinéma fantastique, par exemple, où se joue à coups de métaphores et d'allégories souvent

Le succès phénoménal du film de Robert Ménard (déjà remarqué avec *T'es belle Jeanne*) ne s'explique donc que par le « one man show » de Côté. La structure narrative est d'une simplicité désarmante: quatre destins qui évoluent séparément dans des lieux différents, peu de dialogues, une caméra statique, une musique simple mais obsédante. Ostensiblement, Ménard a voulu s'effacer devant Michel Côté. Peut-on le lui reprocher?

En cette fin de décennie, à l'heure où le sida a complètement transformé le jeu des relations amoureuses, *Cruising Bar*, sous ses airs de comédie, permet d'amorcer une sérieuse réflexion sur la destinée de l'homme. Au terme de leurs équipées nocturnes, nos quatre bêtes se retrouvent plus seuls que jamais. Jamais la chair n'aura été aussi triste. Le fossé entre les sexes devient un gouffre. À l'instar du *Déclin de l'empire américain*, ce film pose le terrible constat de la solitude humaine.

Normand Provencher



inspirées, le drame de la répression sexuelle et de l'oppression masculine (voir *Sisters* ou *The Company of Wolves*). Mais dans *Laura Laur*, le propos porte de gros sabots pseudo-poético-réalistes, et il stagne et il s'enlise jusqu'à n'offrir qu'une version réactionnaire et misérabiliste d'un plaidoyer qui devrait pousser les femmes au combat (philosophique et sexuel) au lieu de les en soustraire en glorifiant l'idée du suicide. Parce qu'elle meurt Laura. La Femme est condamnée à

être incomprise? Il n'y a pas de place pour la Femme dans ce bas monde? Inventons-nous martyres et retirons-nous, mesdames. Brigitte Sauriol fétichise son héroïne. Les cinéastes misogynes ne s'y prennent pas autrement pour ôter tout pouvoir réel à leurs héroïnes.

Comme le personnage de Beatrice Dalle dans *37°2 le matin*, Laura Laur est donc condamnée à être incomprise, érotique et folle (c'est la même chose, ici), sans aucune chance de se faire entendre. De la part d'un film réalisé par une femme, c'est impardonnable. Par delà le portrait de Laura que tracent les trois hommes du film, Brigitte Sauriol aurait pu tracer le sien et donner une voix à son héroïne. Mais la réalisatrice s'efface complètement derrière les regards masculins et inquisiteurs qui peuplent son film. Le spectateur n'est jamais laissé seul avec Laura. Aucun indice omniscient n'est offert pour nous mettre

sur une piste tangible qui nous mènerait vers l'âme de l'héroïne. Tous les ponts sont coupés et on regarde, impuissant et perplexe (pour ne pas dire, carrément agacé), Laura Laur embrasser la mort.

Dans tout ce gâchis, le malheur veut qu'on ait terni une perle. Il s'agit de Paula de Vasconcelos, l'actrice emprisonnée sous le carton-pâte de Laura Laur. Lorsque Sauriol ne la force pas à sourire béatement, la jeune femme s'impose à l'écran, magnétique et presque intimidante par moments, son regard brun, sérieux et intelligent, évoquant celui de Geneviève Bujold. Il y a une actrice véritable qui se cache là, prête à s'épanouir lorsqu'on lui donnera un rôle digne de ce nom à se mettre sous la dent. Ce jour-là, Laura Laur ne sera plus qu'un mauvais souvenir.

Johanne Larue

Roadkill

Le film se présente comme un *rock'n'road movie*. Je n'ai pas de difficulté à souscrire à cette prétention car sa progression est souvent rocailleuse. Pour quelqu'un qui, malgré les années, n'a pas encore l'oreille habituée aux rythmes trépidants du hard rock, il est peut-être difficile de saisir les vibrations profondes de *Roadkill* qui a obtenu la faveur du public au dernier Festival of Festivals de Toronto; la majorité de ce public devait être formé de jeunes de moins de trente ans, plus sensibles aux vertus (?) de la musique qu'aux délices de l'image. *Roadkill* est un film en noir et blanc réalisé de façon primesautière par un ancien collaborateur d'Atom Egoyan, Bruce McDonald (il s'est d'ailleurs attribué le rôle d'un documentariste dans son film). On y suit l'aventure de Ramona, une jeune femme engagée chez un organisateur de concerts rock par la grâce d'un programme de travail gouvernemental. Son patron l'envoie remettre sur les rails un groupe en tournée dans les villages du Nord de l'Ontario, groupe resté en

panne par suite de la désertion de son chanteur vedette attiré par une vie mystique à l'orientale. Convoquée par un chauffeur de taxi serviable et peu exigeant sur les prix, Ramona fait d'étranges rencontres, dont celles d'un timide qui rêve de devenir un maniaque meurtrier, et arrive à réunir le chanteur et son groupe tout en apprenant à conduire en deux temps, trois mouvements. Tout cela est assez alerte mais aussi joyeusement confus et désordonné. L'illustration est rugueuse, l'interprétation approximative et le rythme chancelant, mais il y a tout de même une énergie nerveuse qui anime l'ensemble et Valerie Bulhiagar, qui tient le rôle de Ramona, ne manque pas de charme. Mais préférer un tel brouillon, tout prometteur qu'il soit, à *Jésus de Montréal*? Ils sont fous ces Torontois.

Robert-Claude Bérubé

ROADKILL — Réalisation: Bruce McDonald —
Scénario: Don McKellar —
Production: Bruce McDonald — **Images:** Miroslaw Baszak —
Interprétation: Valerie Buhagiar (Ramona), Gerry Quigley, Larry Hudson, Bruce McDonald, Shaun Bowring, Mark Tarantino — **Origine:** Canada — 1989 — 80 minutes — **Distribution:** Cinéphile.

COURRIER

Monsieur,

J'ai lu avec un grand intérêt l'article au sujet du début de l'équipe francophone à l'Office national du film, écrit par Roger Blais dans votre édition de septembre 1989. En ce qui concerne son résumé de l'histoire de l'Office pendant et après la guerre, il y a des erreurs qui ne sont pas très importantes. Par exemple, M. Irwin a rencontré Pat Page à l'Office et l'a épousée par la suite; les bureaux de production de l'O.N.F. à Ottawa se trouvaient dans une ancienne scierie, pas dans une écurie de la Gendarmerie Royale; il n'existait pas d'agence nommée « British Secret Intelligence of Strategic Service », etc. etc. Ces petites erreurs mises à part, il reste une chose importante qui me frappe. Roger a décidé d'écarter complètement la contribution de Pierre Juneau.

Je parle en connaissance de cause car, de 1956 à 1965, je travaillais étroitement avec Don Mulholland et Grant McLean. Les deux luttèrent d'arrache-pied pour maintenir leurs pouvoirs sur toute la production (anglophone et francophone). Quoique Roger ait été dans le jeu, leur adversaire principal était certainement Pierre Juneau qui, comme secrétaire de l'Office, avait une position forte dans la hiérarchie

des administrateurs de l'Office avec les commissaires Trueman et Roberge. Il n'y a aucun doute que Juneau était une personne clé dans la bataille pour l'indépendance de l'équipe francophone au sein de l'Office.

Tout cela est très bien décrit dans le livre de Pierre Véronneau intitulé « Résistance et affirmation: la production francophone à l'O.N.F. - 1939-1964 ». Ce livre est très bien documenté et rempli de notes et de sources d'information. En le lisant, il est clair que Roger et Pierre ont eu leurs difficultés en travaillant ensemble. Par contre, je trouve cela un peu triste de constater, après toutes ces années, que Roger ait écrit son article sans mentionner Pierre. De mon expérience personnelle, je sais fort bien que Pierre et Roger ont tous les deux beaucoup contribué dans le domaine de la production francophone. Je pense que vos lecteurs doivent le savoir aussi.

Michael Spencer