

Images d'ici et d'ailleurs

Numéro 124, avril 1986

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/50791ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

(1986). Compte rendu de [Images d'ici et d'ailleurs]. *Séquences*, (124), 38–70.

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**



POUVOIR INTIME —
 Réalisation: Yves Simoneau
 — Scénario: Yves Simoneau
 et Pierre Curzi — Images: Guy
 Dufaux — Musique: Richard
 Grégoire — Montage: André
 Corriveau — Interprétation: Marie
 Tifo (Roxane), Pierre Curzi (Gildor),
 Jacques Godin (Théo), Robert Gravel
 (Martial), Jean-Louis Millette
 (Meurseault), Yvan Ponton (H.B.),
 Éric Brisebois (Robin), Jacques
 Lussier (Janvier) — Origine: Canada
 (Québec) — 1986 — 87 minutes.

D'Eschyle à Shakespeare, de Hammett à Hitchcock, dans la littérature comme au cinéma, l'homme a toujours pris un malin plaisir à exprimer, à travers l'énigme et le mystère, sa condition humaine. Le mal, l'angoisse, la souillure, l'anormalité, l'interdit, sont les ingrédients de base du polar. Créer le suspense, c'est jouer avec notre pulsion de mort, c'est aller au devant des coups, savoir si l'on résistera, mettre nos nerfs à l'épreuve. Plus le film noir collera à la réalité, plus il agira sur notre imaginaire. La prairie avec ses Indiens et ses cowboys, les arcs, les tomahawks, les winchesters des westerns d'antan sont devenus les gangsters, les policiers intègres ou corrompus, les carabines à canon coupé, les mitraillettes des films noirs situés dans les quartiers louches et pauvres des grandes villes. Tous les faits et gestes du film noir s'inscrivent dans un immense cérémonial mu par une action implacable se développant de rite en rite comme une tauromachie démente, un ballet de mort traversé de part en part par une impassibilité haineuse où l'érotisme se consomme comme un verre d'alcool, pour faire baisser l'anxiété, pour soutirer des informations, pour terroriser.

Le film noir, qui a connu ses heures de gloire au cinéma dans les

années 40 et 50, s'est vu depuis les années 60, récupéré par la télévision. En effet, plusieurs fois par semaine, la télévision nous sature d'émissions à caractère policier parfois fort coûteuses (le coût moyen d'une seule émission de *Miami Vice* est d'environ 1.5 million de dollars américains) où des bandits et des policiers de tout acabit se pourchassent et se massacrent dans d'innombrables séquences entrecoupées par des publicités de savon pour la vaisselle, de couches pour bébé ou de rasoir jetables.

Réussir aujourd'hui au cinéma, avec un budget restreint de 1.7 million de dollars canadiens, à tenir en haleine le spectateur, à le captiver par un thriller psychologique exige beaucoup de talent. Pourtant c'est ce que vient d'accomplir Yves Simoneau, jeune et téméraire cinéaste québécois.

Un haut fonctionnaire du gouvernement, directeur de la sécurité interne dans un ministère, mystérieusement appelé H.B., prend contact avec son homme de main, Meurseault, afin de lui exposer les termes de son « contrat ». Meurseault devra engager une équipe pour attaquer un camion blindé spécialisé dans le transport de l'argent et récupérer des documents qui s'y trouvent. L'équipe alors pourra se payer avec le butin qu'elle trouvera sur place. À son tour Meurseault, l'entremetteur, prend contact avec Théo, un récidiviste et un délateur, et utilise le chantage pour le forcer à se charger de l'opération. S'aidant de son fils Robin, d'un camarade de tôle, Gildor, et de Roxane, l'amie de celui-ci, Théo organise le coup. À la dernière seconde, une bavure donne au braquage une tournure imprévue et Martial, un gardien de la compagnie, se retrouve coincé à

l'intérieur du camion blindé, à la place de Thomas, son collègue et complice de la bande. S'engage alors un combat sans merci entre Martial, séquestré dans ce lieu clos devenu son seul refuge, et la bande, elle-même prisonnière de son propre piège, barricadée dans un entrepôt.

Yves Simoneau a certainement vu beaucoup de thrillers et a très bien intériorisé le genre. *Pouvoir intime* en possède d'ailleurs toutes les lois. Dès les premières séquences, l'atmosphère insolite et lourde est créée: d'abord la lumière crue d'un sous-sol éclaire les profils de H.B. et de Meurseault, à la manière du rendez-vous amoureux filmé par Orson Welles dans *The Lady from Shanghai*, et donne à la rencontre un aspect lugubre et sinistre. Ensuite, après l'entrée dans la salle de pool des deux gorilles recherchant leur victime, comme dans *The Killers* de Robert Siodmak, la caméra, dans un superbe et très habile travellings avant, survole les tables et s'arrête sur le visage inquiet et triste de Robin. Cette séquence et la suivante, où les deux hommes de main poursuivent Robin à travers les ruelles, lancent le film dans un rythme endiablé et nous clouent sur notre siège. Ces trois séquences viennent tisser une trame sordide dont on sait, à la façon d'un oracle, que la mort émergera au terme d'une aventure aux multiples péripéties.

Tout le film, grâce à un scénario intelligent, développe la thématique du couple. À mesure que l'action évolue, les couples se brisent pendant que le drame augmente en intensité. H.B. et Meurseault, représentants du pouvoir officiel, agissent à l'intérieur d'un environnement froid, nocturne et secret: un sous-sol, un bureau high-tech situé dans une tour dominant

la ville. Ils ne possèdent pas de contact direct avec l'extérieur qu'ils rejoignent par téléphone. Le pouvoir officiel se déplace dans un monde séditieux dans lequel tous les coups sont permis, un monde bestial où seuls la force et le pouvoir comptent, un monde sans honneur où les êtres se suspectent et où les alliances à tout instant peuvent se défaire. Filmés presque dans un constant face à face, H.B. et Meurseault apparaissent, dans le cadre, comme deux frères siamois. Le destin de chacun d'eux est lié irrémédiablement à l'autre; pour chacun d'eux, leur pouvoir intime reste enchaîné au pouvoir officiel: H.B. a besoin de Meurseault pour récupérer les documents et obtenir sa liberté; Meurseault, fatigué de nager entre deux eaux depuis vingt-sept ans, rêve d'une planque tranquille à la douane.

Théo, délateur et récidiviste et Robin, son fils, incarnent des êtres marqués, des perdants désemparés, des bâtarde apatrides et sans avenir qui se terrent dans un entrepôt désaffecté et sinistre aux teintes glauques et livides que même la vermine déserte. Côte à côte, le père et le fils rêvent, dans ce décor insolite et décadent, rappelant les films expressionnistes allemands, de fuir au Brésil. Plus tard, au chevet de Robin, dans la position d'une Pieta, comme la statue de l'ange, à la gare, soutenant le soldat mort, Théo assiste aux dernières paroles de son fils. Images tragiques et désespérées d'une relation émouvante d'un père et son fils que la vie a séparés et que seule la mort saura réunir.

Roxane et Gildor, qu'un passé avait déjà uni, se retrouvent pour collaborer au vol. Par leur sang-froid et leur sens de la décision rapide, ils personnifient le professionnalisme, contrairement à Théo et Robin, ils

contrôlent leurs émotions. Roxane, une femme intrigante, forte et insoumise, coïncide en tous points aux personnages féminins des films noirs classiques. Comme la soeur de *Scarface*, d'Howard Hawks, qui manie la mitrailleuse pour défendre son frère, ou le personnage de Lauren Bacall dans *The Big Sleep*, du même réalisateur, ou encore la femme jouée par Sylvia Sidney dans *Fury* de Fritz Lang, c'est Roxane qui agit et décide: elle découvre le lien entre Martial et Janvier, elle trouve le moyen de réduire Martial à l'impuissance en obstruant les vitres du camion, elle stoppe Théo lorsqu'il charge à la masse le camion. Dans les films noirs classiques, on habillait les femmes de tailleurs dans le but de les faire ressembler à des hommes. Songeons, par exemple, à Lauren Bacall dans *Dark Passage* de Delmer Daves. Avec ses cheveux courts, Marie Tifo, chaussée de bottes, vêtue d'un pantalon serré et d'un blouson de cuir, correspond à cette allure masculine typique des thrillers américains.

Pierre Curzi, dans le rôle de Gildor, possède lui aussi le passé lourd d'un criminel. Il accepte la proposition de Théo pour payer une dette morale à son égard. Tout au long du film, Gildor voit le gâchis vers lequel inexorablement l'aventure se dirige. C'est le héros fidèle et passif, qui se laisse entraîner et devient son propre bourreau. Se voyant piégé par le destin, il monte dans le blindé et fonce sur la voiture de H.B. et de Meurseault, se donnant ainsi la mort, mais protégeant celle qu'il aime.

Martial, le gardien du camion, joué de façon remarquable par Robert Gravel, et Janvier, un jeune serveur de restaurant, forment à leur tour un couple. Alors que nous nous serions attendu à ce que la

sexualité se manifeste dans la liaison Gildor-Roxane, c'est dans une autre direction, celle de l'homosexualité, qu'elle surgit. La relation amoureuse de Martial et de Janvier, pleine de susceptibilités et de frustrations, s'exprime avec beaucoup d'ambivalence. La passion s'énonce de manière grossière et le cadeau du couteau, comme la brutalité langagière de Martial, dévoile toute la turbulence dans laquelle le couple se débat.

Avec talent, Simoneau a su donner à l'action dramatique une ambiance étouffante qui va jusqu'à la suffocation où tous se retrouvent enfermés, piégés dans un double huis-clos. Chacun se voit confiné à sa prison, menacé par un péril hors des murs qui l'enferment. L'espace que chacun possède lui permet de survivre mais, en même temps, délimite physiquement où s'arrête la vie: Martial sait qu'en sortant, il mourra et sa résistance, seul moyen de survie, le force à être prisonnier. Le groupe, à son tour, ne peut sortir de l'entrepôt tant et aussi longtemps que Martial reste enfermé; en refusant de libérer Martial, ils se condamnent eux-mêmes. Seul un élément extérieur peut venir briser les liens maudits qui les unissent, mais le recours à Janvier précipitera l'action dans la tragédie. Martial garde espoir, grâce à son amour pour Janvier dont les photos demeurent sa seule réalité. Il ne lui reste comme unique pouvoir que son imagination ballottée dans un vertige hitchcockien.

À première vue, le dénouement peut paraître forcé et même quelque peu invraisemblable. Mais, au contraire, il exprime la séparation de tous ces couples défaits au fil d'une opération ratée. À mesure que les difficultés se multiplient, que l'échec devient irréversible, chaque couple s'écroule: Théo perd son fils,

Meurseault et H.B. se brouillent, Gildor se tue pour sauver Roxane, enfin Martial, se croyant trahi par Janvier, s'enferme à nouveau dans le camion et meurt. Seul Janvier et Roxane échappent à la mort, mais ils ne peuvent former un couple; chacun repart seul dans une direction opposée.

La musique, trop présente, pousse, avec trop d'insistance, l'image; comme si on craignait que le spectateur soit incapable de ressentir l'intensité de l'émotion. Malgré cela, *Pouvoir intime* demeure un film touchant où des êtres s'élançant à corps perdu dans une aventure funeste. L'excellente direction d'acteurs, le jeu juste et convaincant des comédiens, l'écriture rigoureuse du scénario, l'impeccable photographie, le montage nerveux et la grande mobilité de la caméra contribuent à faire de *Pouvoir intime* un thriller efficace et passionnant qui fera sa marque dans le cinéma québécois.

André Giguère

A NNE TRISTER — Réalisation: Léa Pool — Scénario: Marcel Beaulieu et Léa Pool — Images: Pierre Mignot — Musique: René Dupéré — Montage: Michel Arcand — Interprétation: Albane Guilhe (Anne Trister), Louise Marleau (Alix), Lucie Laurier (Sarah), Guy Thauvette (Thomas), Hugues Quester (Pierre), Nivit Ozdogru (Simon), Kim Yaroshevskaya (la mère) — Origine: Canada (Québec) — 1986 — 105 minutes.

« Anne Trister, c'est nommer les choses. Elle part d'un endroit précis, prend un train et arrive ici. Cela commence à



l'enterrement de son père. Évidemment, ce sont des éléments autobiographiques. Mon père est mort en 1975 et a été enterré, selon ses vœux, à Tel Aviv. À partir de la mort brutale de son père, Anne Trister va vivre toutes sortes d'absences, de ruptures, de rapports affectifs, mais d'une façon totalement éclatée. L'aspect de création revient également. Il y aura plusieurs façons de parler du personnage d'Anne Trister. Ce sont des moments. Les liens ne m'intéressent pas. » (1)

Léa Pool

Anne Trister, c'est le souvenir plus fort que la mort. Ce souvenir c'est celui de son père. Depuis le jour, où elle a quitté son pays, Anne Trister n'a pas évacué, ne pourra évacuer ce souvenir tenace. C'est assez dire l'intensité des rapports

qui la liaient à son père. D'autant plus « qu'elle n'a pas eu l'amour qu'elle attendait de sa mère ». Si le corps de son père disparaît sous le sable — sablier qui égrène le temps —, jamais dans l'âme d'Anne ce souvenir ne s'estompera.

Puisqu'elle a décidé de venir s'établir à Montréal, ce n'est plus le sable qu'elle retrouve, mais la neige que labourent de puissants tracteurs. C'est donc dans un pays froid qu'elle s'installe pour trouver une amie dans la personne d'Alix. Tout le film s'engage alors sur la destinée de ces deux personnes aux prises avec leurs amours.

Anne, à qui un ami de son père lui a trouvé un vaste hangar désaffecté, va s'atteler à le transformer en atelier de peinture, car elle a quitté le chevalet pour la fresque. De concert avec Alix, elle va s'appliquer à peindre les murs en trompe-l'oeil. Alors, c'est l'espace qui éclate et prend des proportions démesurées. Le trompe-l'oeil

(1) Séquences, no 119, janvier 1985, p. 14.

introduit des éléments qui prennent des positions inattendues: fenêtres en profondeur, chaises en déséquilibre... Jour après jour, Anne à son pochoir convertir les surfaces incolores en un pointillisme insensé, pour ne pas dire étourdissant. Tout concourt alors à prolonger un espace au delà de ses limites. Mais elle a beau épanouir l'espace extérieur, celui de son cœur reste vacant. C'est dire le vide creux qu'a laissé le départ définitif de son père. Même l'arrivée surprise de son ami, qui a traversé l'océan pour la revoir, ne peut le combler. Cette visite la laisse froide, indifférente. Il y a des douleurs inextinguibles. Heureusement, il y a Alix. C'est sur elle qu'elle porte ses regards et son affection. C'est elle qui semble la comprendre, l'apprécier. Peut-être trop. Mais comme tout amour est possessif, exclusif, elle reproche à Alix d'être trop soumise à Thomas. Peu à peu, des liens se tissent vraiment, des liens qui semblent solides, durables, brisant ainsi la solitude d'Anne. Mais est-ce suffisant?

Quant à Alix, elle est partagée entre trois êtres. D'abord la petite Sarah qui demande une attention et une observation soutenues. Enfant caractérielle, elle sollicite non seulement sa présence, mais également son obéissance. Cette enfant est d'une exigence capricieuse à laquelle se plie tout bonnement le docteur Alix Moisan. D'autre part, Thomas sent bien qu'Alix s'éloigne de lui. Il n'est pas dupe. Depuis qu'Anne est arrivée à Montréal, Alix est fort préoccupée par cette petite juive. C'est pourquoi il n'hésite pas à déjouer le jeu des affinités. Il faut bien le dire: Alix a trouvé l'âme soeur. La présence d'Anne la séduit et l'habite. Il y a entre ces deux femmes un amour qui se développe. Inévitablement.

Ce qui fait l'originalité de ce film, c'est l'expression évidente de l'espace et la marche accélérée du temps. Nous l'avons dit plus haut, l'espace est quelque chose à combler. On sait comment Anne s'applique à cela matériellement et affectivement. Une colombe peut voler dans son atelier, elle ne pourra pas lui apporter la paix intérieure. Il lui faudra une ultime rupture. Quant au temps, Léa Pool arrive à le glisser imperceptiblement sans qu'on sente passer les jours. Les événements se déroulent en des fondus enchaînés avec une douceur infinie. Rien n'est précipité et pourtant la cinéaste bouscule le temps. Rien n'annonce l'arrivée de Pierre; rien ne prédit le retour d'Anne. Nous l'apprenons par le petit film qu'elle a adressé à Alix. Finalement, nous la retrouvons auprès de la tombe de son père, à Tel Aviv. Le souvenir plus fort que la mort. Il faut beaucoup de talent pour jouer ainsi avec l'espace et le temps sans dérouter le spectateur.

La réalisatrice a été admirablement servie par des interprètes efficaces. Albane Guilhe apporte une fraîcheur, une résignation à son personnage qui nous la rendent sympathique. Il émane de son visage une sorte de tristesse nostalgique. Rares sont les sourires sur cette figure de jeune fille. Et pourtant quelle douceur, quelle aisance! De son côté, Louise Marleau donne la mesure d'elle-même dans un personnage plutôt ambigu. Elle sait s'effacer pour laisser la place autant à Sarah qu'à Anne. Il y a une certaine noblesse dans son attitude. L'éloignement d'Anne ne paraît pas la traumatiser.

J'ajoute que les images de Pierre Mignot ne cessent de nous hanter, tellement elles traduisent admirablement le drame intérieur de ces deux femmes. Quant au texte, il

est si réduit qu'il donne une résonance éloquente aux silences. Le film prend alors la valeur d'un poème lyrique.

Avec *Anne Trister*, Léa Pool atteint une maturité qui en fait une auteure de chez nous de première grandeur.

Léo Bonneville

QUI A TIRÉ SUR NOS HISTOIRES D'AMOUR? — Réalisation:

Louise Carré — Scénario: Louise Carré — Images: Jean-Charles Tremblay — Musique: Marc O'Farrell — Montage: Louise Côté — Interprétation: Monique Mercure (Madeline), Guylaine Normandin (Renée), August Schellenberg (Fabien), Gérard Poirier (Monsieur Bonin, p.d.g.), Gaétan Labrèche (Me Mayer), Claude Gauthier (Michel), Luce Guilbeault (Lady), Viviane Pacal (jeune mariée), Cedric Noël (le marié), Normand Brathwaite (Joseph), Daniel Brière (Maurice) — Origine: Canada (Québec) — 1986 — 91 minutes.

On a tiré sur des grands de ce monde. Noblesse oblige. On a tiré sur des méchants. Western exige. On a même tiré sur un pianiste. Truffaut confirme. Mais qui est celui ou celle qui a tiré sur nos histoires d'amour? Les féministes, les machistes, les aliénés de la gachette ou Monsieur et Madame Personne? Serait-ce la réalisatrice? Non. Louise Carré mène rondement un film de constat sans juger les élus ou les victimes de notre Cupidon moderne. Après le visionnement de *Qui a tiré sur nos histoires d'amour?*, liberté est laissée à chacun de trouver sa propre réponse. Voyons de quoi il retourne.

Qui est cette Madeline qui

prend toute la place ou presque dans le dernier film de Louise Carré? C'est une femme de 50 ans. Allure sportive. Elle pète le feu. Elle a quitté son avocat de mari qui l'avait initiée à tous les sports télévisés. Jalouse de son autonomie, elle travaille dans le cinéma comme scénariste. Et surtout, elle exerce ses talents de causeuse en qualité d'animatrice à la radio CJSO, dans une petite ville de province. Elle n'est pas du genre à donner des recettes culinaires pour faire monter la cote d'écoute de son émission. C'est une fonceuse qui a conservé un sens aigu de la justice. Elle est de toutes les dénonciations. Pour illustrer ses engagements, le film nous offre quelques flashes télévisés sur l'Éthiopie, l'Afrique du Sud, la bombe atomique. Ce procédé vous a un petit air moderne qui lorgne du côté du vidéo-clip. O vidéo-clip, que de crimes on commet en ton nom! À la décharge de Louise Carré, je m'empresse d'ajouter que ces clins d'oeil ne sont pas gratuits. C'est

même une façon originale de nous informer illico presto sur les préoccupations de notre héroïne. Soulignons un montage nerveux qui véhicule une profusion de plans à la manière d'une Madeline très active à l'intérieur de sa vie professionnelle.

Madeline est fière de Renée, sa fille unique qui vient passer ses vacances avec elle avant d'aller faire sa maîtrise en psychologie en Californie. Au début de la vingtaine, Renée admire sa mère qui, devant une simple orange, ne peut s'empêcher de réfléchir à l'exploitation des travailleurs de la base. C'est en pensant à sa fille que Madeline lutte pour un monde moins pollué et plus juste. Mais cette femme qui suinte la liberté de vivre est en proie à maintes contradictions. Son itinéraire a rencontré des échecs. Née d'un père débardeur et d'une mère serveuse, Madeline a connu le pensionnat durant sept ans. Ensuite, elle a appris le piano et l'anglais. Talentueuse, elle semble bien armée pour faire face à

la vie. Avec le recul, force lui est de constater qu'elle est incapable de vivre heureuse avec un homme. Cependant, elle ne déteste pas se laisser courtiser. Michel, son dernier amant, qui l'aimait, tout en appréciant son travail de scénariste, se voit dans l'obligation de la quitter. Suprême contradiction: elle se paye le luxe de tomber en amour avec Fabien, un ingénieur susceptible de collaborer à la détérioration du paysage.

Lors d'une réception chez les Bonin, Madeline danse un slow audacieux avec Maurice Bonin, l'ami de Renée. Profondément vexée, cette dernière pique une crise de jalousie en accusant sa mère: « Tu n'aimes pas les hommes, mais tu te sers d'eux! Est-ce que tu l'aimes, Michel? Tu voulais me montrer que Maurice n'était pas plus fin que les autres? ». En fait, une image mentale nous montre que Madeline avait répondu à une impulsion nostalgique. Ce qui nous donne une longueur d'avance sur la compréhension de ce geste qui, pour Renée, est apparu comme une provocation déplacée. Nous avons ici une belle illustration des difficultés de se retrouver sur une même longueur d'onde même quand l'admiration est réciproque. Et le découpage rend bien l'inconfort de la situation. Par la même occasion, on soupçonne aussi que Madeline envie la jeunesse de sa fille. Dans sa logique de femme libérée et engagée, Madeline n'accepte pas de cautionner un concours de beauté. Elle refuse les avances de son p.d.g. Mais, sans compromis, elle se rend compte que son travail professionnel en souffrira grandement. Elle acceptera de participer au concours de Miss Vette. Elle se montrera plus attentive à l'affection que lui porte Monsieur Bonin.

Ceux et celles qui en ont ras le cinéma et le théâtre de ces



réquisions féministes sur fond d'agressivité pourront peut-être se réconcilier avec le dernier film de Louise Carré. Parce qu'il s'agit ici d'un questionnement intelligent et sensible qui n'affiche pas la prétention de donner des réponses toutes faites. Il n'offre pas de recettes pour un bonheur nouveau. C'est comme une invitation à chercher un juste équilibre entre l'autonomie et un projet de vie en commun. Pour illustrer cette attitude, je prends à témoin la séquence du trapèze qui revient comme un leitmotiv dans le déroulement de l'action. Faire du trapèze à l'âge de 50 ans, ce n'est pas une mince entreprise. Il y aura des chutes et des succès. Tout cela veut signifier le courage de Madeline, une femme qui n'a pas peur de se lancer dans « l'opération-ose ». Louise Carré avoue que c'est une métaphore qui exprime l'insécurité de notre société devant les nouvelles voies de l'amour. Elle nous dit que le féminisme pointe du doigt la fausseté de certaines recettes du bonheur. Il ne s'agit pas de tout envoyer en l'air. Il faut oser chercher autrement qu'à l'intérieur des sentiers battus.

Il y a un autre symbole qui s'impose par sa présence envahissante tout au long du film. Il s'agit de la baignoire qui trône comme une reine au centre de la maison de Madeline. Elle nous suggère qu'on peut se nettoyer de toutes les idées reçues, des préjugés tenaces et même des peines d'amour. C'est ainsi que Renée espère y noyer son chagrin, quand Maurice la laisse tomber au profit d'une certaine Véronique. Renée s'en veut à mort de pleurer pour un homme qui ne mérite pas une seule larme. En se basant sur le film, on constate que, malgré la permissivité de notre époque face aux relations amoureuses, on n'a pas réussi à tuer, ni dans l'oeuf ni

dans la couvée, cette jalousie dévorante qui travaille les couples qui se veulent aussi libres qu'un air de jazz improvisé. Les papillons sont libres de voler, mais ils ne sont jamais à l'abri d'un collectionneur éventuel qui pourrait les capturer jalousement. Même si, en géométrie, on décrétait l'abolition du triangle, l'amour jaloux le réinventerait pour en faire une comédie boulevardière.

En passant, je voudrais signaler une séquence très touchante qui, bien qu'assez courte, nous en dit long sur les sentiments des personnages. Renée va rencontrer son père. Elle lui montre quelques photos d'elle en petite tenue. Devant l'étonnement de son père, elle dit que c'est l'oeuvre de sa mère. Suit une conversation qui nous dévoile que Me Mayer n'a jamais été capable de dire à sa fille qu'elle était belle. Il lui avoue son blocage. Quand il accepte l'accolade de sa fille, on sent comme une libération de sa fausse pudeur. Cela sonne vrai et juste.

Le film ne se veut pas moralisateur. Il constate. Cependant, je trouve le constat moins heureux quand il fait allusion au mariage religieux, hérité de nos parents. Louise Carré semble s'en amuser comme d'une pochade. Pour certains, le mariage à l'église va plus loin qu'une belle cérémonie qui donne des photos superbes dans un décor de rêve. Dans le film, le drame de la mariée se résume dans le fait que le photographe a raté toutes ses photos. Comme constat, c'est aussi mince que superficiel. Quant à Monique Mercure, elle nous sert ici son meilleur rôle depuis *J.A. Martin photographe*. Quand elle est bien dirigée, la Mercure peut devenir notre Magnani. Elle en a le panache et la vulnérabilité. D'une nature généreuse face à son art, elle est capable de faire vibrer toute la

ménagerie qu'elle soit de verre ou de béton. Ici, elle vit intensément comme si la caméra n'était pas là. *Qui a tiré sur nos histoires d'amour?* lui doit beaucoup.

Janick Beaulieu

O NE MAGIC CHRIST—MAS — Réalisation: Philip Borsos — Scénario: Thomas Meehan — Images: Frank Tidy — Musique: Michael Conway — Montage: Sidney Wolinsky — Interprétation: Mary Steenburgen (*Ginny Grainger*), Harry Dean Stanton (*Gideon*), Elizabeth Harnois (*Abbie*), Gary Basaraba (*Jack Grainger*), Arthur Hill (*Caleb*), Robbie Magwood (*Cal*), Jan Rubes (*le Père Noël*), Wayne Robson (*Harry Dickens*) — Origine: Canada — 1985 — 88 minutes.

Le Père Noël a occupé bien des écrans en cette dernière saison des fêtes. *Santa Claus*, production tonitruante des Salkind, père et fils, producteurs des *Superman*, s'est imposé en couleurs criardes avec ses joues rubicondes et ses rires retentissants, dans des salles bien placées, en tant que gardien d'enfants pendant que les parents faisaient leurs emplettes dans les magasins voisins. D'autre part, une entreprise concurrente, d'origine canadienne, offrait modestement un conte moderne où le bon vieillard tenait aussi sa place avec un peu plus de circonspection. Le film avait d'ailleurs été tourné sous le titre de *Father Christmas*, mais comme le célèbre distributeur de cadeaux n'y faisait finalement qu'une apparition passagère, on finit par préférer une autre appellation.

Ni l'un ni l'autre film n'ont

obtenu finalement un succès retentissant, mais chacun est conçu pour être exploité à point nommé chaque année, dans les cinémas ou à la télévision. S'il en est un qui mérite d'être revu en de telles circonstances et de devenir en quelque sorte un classique du temps de Noël à l'instar de *The Miracle on 34th Street* ou de *It's a Wonderful Life*, c'est bien *One Magic Christmas* de Philip Borsos.

Borsos, on s'en souvient sans doute, est ce réalisateur canadien qui a commencé sa carrière avec un intéressant western sur les exploits d'un vieil hors-la-loi américain au Canada, *The Grey Fox*. Par la suite, il a tourné un film policier en Floride, *The Mean Season*, avant de s'attaquer au projet *Father Christmas* qui lui tenait à cœur. Comme dans *It's a Wonderful Life*, on y trouve un ange qui vient réconforter un humain au bord du désespoir; comme dans *Miracle on 34th Street*, on y voit une fillette contribuer à réconcilier sa mère sceptique avec l'aspect merveilleux de l'esprit des fêtes.

Commençons par l'ange. Dans la curieuse conception qu'ont souvent les cinéastes nord-américains de l'au-delà, les anges sont des humains décédés qui, pour une raison ou une autre, ont des missions spéciales à remplir auprès de leurs frères encore vivants; pour avoir une idée des facilités qu'autorise cette perception, il suffit de suivre la série télévisée *Highway to Heaven*. L'ange qui nous occupe ici est un ancien cowboy appelé Gideon, mort un jour de Noël pour avoir voulu sauver une petite fille de la noyade. Pour le récompenser de ce geste qui venait corriger une existence disons rude, il devient un ange. Chaque année, il reçoit mission de redonner l'esprit de Noël à une personne menacée de dépression. C'est un bien drôle d'ange



que ce Gideon; vêtu d'un long manteau noir et d'un chapeau à larges bords de même teinte, il a l'air plutôt sinistre et le visage morose de Harry Dean Stanton, l'acteur vedette de *Paris Texas*, ne diminue guère cette impression. C'est pourtant ici un messager de générosité et de sérénité. Son objectif de l'année est Ginny Grainger, une mère de famille inquiète, perturbée par la mise au chômage de son mari et la perte éventuelle de leur logement. Il décide de l'aborder par le biais de sa fillette qui ira chercher, avec son aide, chez le père Noël, une lettre écrite au sympathique bonhomme par Ginny lorsqu'elle était elle-même une petite fille.

Fantaisie bien sûr que tout cela, mais curieusement ancrée dans des soucis bien réalistes. La philosophie de l'ange c'est que la situation pourrait être encore pire et qu'il faut profiter du minimum de joie et de bonheur qu'on peut tirer de la situation présente. Pour y arriver, il

inspire à Ginny une vision cauchemardesque d'une veille de Noël où tout va vraiment aussi mal que possible. Conclusion: il est préférable d'avoir un mari chômeur qu'un époux décédé. C'est un peu court comme philosophie mais cela semble suffire pour apporter une conclusion heureuse.

Cet argument apparaîtrait d'une bêtise rédhibitoire, si le traitement ne venait arrondir les angles, nuancer les énoncés, colorer les conclusions. Finalement, on se laisse prendre à cette fantaisie moderne qui se situe plus dans la lignée du célèbre conte de Noël de Charles Dickens que dans la tradition du merveilleux chrétien.

Il faut dire que le réalisateur a eu la main heureuse dans le choix de ses acteurs. Harry Dean Stanton donne à son ange, que l'on retrouve souvent perché dans un arbre comme pour être plus près du ciel, une allure insolite, sobrement puissante, en même temps qu'inquiétante; certaines

associations de parents d'Ontario se sont d'ailleurs interrogées sur l'opportunité de laisser voir aux enfants un film où un étranger aussi menaçant d'allure apparaît comme un bienfaiteur. Mary Steenburgen, actrice américaine qui n'a pas encore remporté le succès populaire qu'elle mérite, joue la mère avec son curieux style habituel de douce modestie, aussi bien dans la joie que dans la douleur; elle sait garder en réserve les sourires discrets qui illuminent son visage au moment opportun. C'est une charmante fillette qui répond au nom d'Elizabeth Harnoï qui interprète la petite Abbie; on a su lui faire rendre sans cabotinage les enthousiasmes et les inquiétudes de son âge face au mystère de la grande fête annuelle. Quant au Père Noël, on le voit sous la forme d'un aimable grand-père à la tyrolienne plutôt qu'en joufflu exubérant.

Sans être un produit saisonnier exceptionnel, *One Magic Christmas* est un conte agréable, mi-réaliste, mi-fantaisiste, qui meublera sans doute bien des programmations de Noël à venir. Notons que cette production canadienne est distribuée sous le label Walt Disney.

Robert-Claude Bérubé

PASSIFLORA — Réalisation: Fernand Bélanger et Dagmar Gueissaz Teufel — Images: Serge Giguère assisté de Michel Lavaux — Animation: Yvon Mallette — Musique: René Lussier, Jean Derome, André Duchesne, Henry Purcell « and friends » — Montage: Fernand Bélanger — Origine: Canada (Québec) — 1986 — 90 minutes.

Au départ: un titre superbe, des intentions généreuses; à l'arrivée: un film raté et ennuyeux. D'abord le

titre où l'on apprend que la passiflore est une plante dont la forme représente les instruments de la passion, utilisée pour ses propriétés calmantes pour ne pas dire anesthésiantes. Qui plus est, en la regardant de côté on peut y voir le stade olympique pourvu de son toit!

Ensuite les intentions: dénoncer l'uniformisation de l'information. Pour ce faire, un prétexte: la venue simultanée de Jean-Paul II et de Michael Jackson, l'importance quasi-indécente qui leur fut accordée par les médias et surtout un objectif: donner la parole aux laissés pour compte du discours officiel. Malheureusement, comme chacun sait, l'enfer est pavé de bonnes intentions et l'on obtient ici un film qui rate complètement son propos.

Si l'idée du parallèle entre les deux idoles, l'une blanche, l'autre noire, était prometteuse, elle n'était certainement pas nouvelle. La moitié de la ville, sinon de la province ayant déjà pensé à ce « Jean-Paul, Michael même combat ». L'originalité résidait dans la volonté de montrer ces marginaux, ignorés ou récupérés et réduits à des stéréotypes par les médias, que sont homosexuels, lesbiennes, travestis, avortées, névrotiques, femmes battues et qui lors de la venue du pape sont encore plus évacués, cachés, niés. Mais pourquoi passer par le biais de la fiction pour nous les présenter? Ces gens qui auraient dû être le point central deviennent anecdotiques et la fiction apparaît gratuite et mal intégrée.

Depuis quelques temps, le « docu-drama » a la cote d'amour auprès des cinéastes. L'appellation est aussi laide que ses qualités sont douteuses. Par le biais de la fiction, on veut renforcer un point de vue, exprimer une opinion plus clairement

que celle émise par les images documentaires, peut-être même assouvir un besoin de contrôle que le cinéma direct, où l'humilité est une règle d'or, ne permet pas. Or, bien souvent, comme dans le cas de *Passiflora*, c'est le contraire qui se produit. La fiction paraît déplacée, inutile, souvent prétentieuse par rapport à des images documentaires fortes, vivantes, naturelles. Que n'a-t-on été chercher ces marginaux, une caméra sur l'épaule, pour les voir, les entendre. Qu'ils ne soient justement plus des personnages, mais des êtres bien réels, sans cette distance qu'impose la fiction. Leur présence réelle sur l'écran nous aurait convaincu bien plus que n'importe quelle mise en scène, que la marginalité se vit quotidiennement et que si un événement tel que la venue du pape renforce ce sentiment d'exclusion, tout n'est pas rentré dans l'ordre, une fois que Sa Sainteté Superstar a quitté la métropole.

À prime abord, un film dont l'O.N.F. veut empêcher la sortie à tout prix pour être intéressant. Mais le vénérable Office voulait l'interdire pour de fausses raisons. Annoncé comme iconoclaste et irrévérencieux, *Passiflora* n'est dérangeant que dans sa puérilité. S'imaginant qu'il suffit de faire entendre un « sacre » sur une image du pape ou de montrer deux hommes s'embrassant pour être révolutionnaire. Les idées dérangeant toujours plus que les images et si *Passiflora* part d'une bonne idée, elle s'essoufle vite et se perd dans un fouillis visuel d'où ne sort aucune richesse, seulement une cacophonie d'images auxquelles la bande sonore, par ailleurs superbe, et l'animation tentent vainement de donner un rythme. Il ne reste que de bonnes intentions mal illustrées.

Eric Fourlanty