

Zoom in

Numéro 149, novembre 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/50373ac>

[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

(1990). Compte rendu de [Zoom in]. *Séquences*, (149), 65–74.

BETHUNE



Norman Bethune n'était pas un homme sensible et son romantisme ne ressemble en rien à celui d'un Victor Hugo par exemple. Ce n'est pas la souffrance qui lui a appris tout le sens de la communion humaine. Devenu cependant, on ne sait comment, frère de tous ceux qui souffrent, il a fait preuve d'une inspiration humanitaire qui ne s'explique que par ses contradictions. Où est donc le héros? Où est l'homme qui, par son dévouement, sa détermination et son courage, a combattu pour la justice et la liberté au nom de la multitude et qui a réussi à transformer les possibilités en réalités? C'était juste un homme et il était médecin.

Le Canada, friand de héros (qu'on arrive à déterrer parfois pour garnir nos timbres-poste ou justifier la nécessité d'un jour de congé), a longtemps cherché dans sa courte histoire matière à héroïsme. Louis Riel, Maurice Richard et Terry Fox furent, chacun à son époque, des représentants dignes de figurer au temple de l'héroïsme national. Mais leur célébrité ne dépassait pas nos frontières. Seul Norman Bethune (et probablement Norman McLaren) pouvait jouir d'un statut de vedette internationale. Voulant rapatrier celui qui était devenu un héros chinois, Ted Allan a consacré une grande partie de sa vie (sa vie tout entière, dirait-il aujourd'hui) à revaloriser Bethune, à lui redorer le blason, à faire reluire, aux yeux du monde et d'abord des Canadiens, l'aurole trop vite oubliée de ses accomplissements.

Aujourd'hui, Bethune fait l'objet d'un film de long métrage, d'une série-tv, d'une polémique qui dure depuis pas mal d'années, d'une controverse financière, de péripéties, de retards de production, d'un scandale sans queue ni tête, enfin d'un de ces événements qui remplissent d'aise les journalistes dont on a soutiré tout le jus journalistique et qui sont à la recherche d'une quelconque

métaphore destinée à remplir une page ou deux, une fois par mois.

Voici donc, mesdames et messieurs, *Bethune*. Scénario de Ted Allan. Avec, dans le rôle-titre, Donald Sutherland.

Premier point : un film remarquable. Non pas une épopée du genre *Lawrence d'Arabie* (heureusement), mais un récit grandiose et superbement mis en images, destiné à nous présenter dans toute sa majestueuse humanité un homme comme les autres. Quelle excellente idée de ne s'être pas appesanti exagérément sur la Chine et les images exceptionnelles (parce que naturelles) de ses paysages! D'avoir par contre insisté sur le Bethune canadien, celui qui, à Montréal, en pleine Dépression, reconnaissait l'origine sociale des maladies, recommandait, contre vents et marées, l'universalité des soins médicaux. Quelle vérité dans ce personnage, à la fois grand homme et petit, qui faisait de chaque intervention chirurgicale une oeuvre d'art tout en menant une vie privée diamétralement opposée, gros buveur, grand coureur de femmes et sordide envers la sienne propre! Bethune fréquentait des écrivains, des musiciens, des poètes (il était peintre lui-même), et le film n'hésite pas à nous lancer à la figure les contradictions que toutes ces fréquentations pouvaient provoquer en lui, dans cette intense vie interne qui souvent le transportait dans un ailleurs éloigné, loin de la foule déchaînée.

Deuxième point : un acteur-monument. Personne, pas même Peter O'Toole, ne pouvait incarner Bethune à l'écran. Indépendamment de leur ressemblance physique et du fait que les deux hommes sont canadiens, Donald Sutherland a vite vu qu'il était l'homme d'un rôle et que ce rôle, ce serait celui-là. À la fois

BETHUNE — THE MAKING OF A HERO — Réalisation: Phillip Borsos — Scénario: Ted Allan — Production: Nicolas Clermont et Peter Kroonenburg — Images: Mike Molloy et Raoul Coutard — Montage: Yves Langlois et Angelo Corrao — Musique: Alan Reeves — Son: Patrick Rousseau — Décors: Ren Huixing, Ronald Fauteux, Michel Proulx et Enrique Alarçon — Interprétation: Donald Sutherland (Dr Norman Bethune), Helen Mirren (Frances Penny Bethune), Helen Shaver (Madame Dowd), Colm Feore (Chester Rice), James Pax (M. Tung, l'interprète), Ronald Pickup (Allan Coleman), Guo Da (Dr Chian), Anouk Aimée (Marie—France Codaire), Harrison Lui (Dr Fong), Inaki Ayerra (Dr Salvador), Yvan Ponton (Frank Coudaire), Sophie Faucher (l'infirmière Mackenzie), Zhang Kée Yaw (Mao) — Origine: Canada/France/République populaire de Chine — 1990 — 116 minutes — Distribution: Ciné 360.



orgueilleux et courtois, mélancoliques et passionnés, en proie à des sautes d'humeur souvent inattendues et inexplicables, les deux hommes partagent plus d'une qualité et plus d'un défaut. Les grands hommes ne sont jamais faciles d'approche et leur génie s'exprime souvent par ces colères, ces éclairs soudains que Sutherland a su transposer à l'écran avec tant de facilité, puisque, très probablement, il y a projeté ses propres frustrations, ses propres passions. Pensez donc à la carrière même de l'acteur, à ses hauts et ses bas, à ses triomphes et à ses échecs cuisants, à ses constants déplacements entre Hollywood et le Canada.

Troisième point : un film canadien réussi. Un film ambitieux certes, que les studios hollywoodiens avaient très astucieusement évité, et qui a donné à ses producteurs (une petite et énergique compagnie canadienne) du fil à retordre sur tous les plans. Mais le résultat est finalement là, sous nos yeux. Et c'est du grand et beau spectacle. Facile d'y découvrir des failles, il y en a dans toutes les oeuvres d'art, même celles qu'on appelle des chefs-d'oeuvre, puisque même ceux-ci ont leurs détracteurs. Et ces failles sont mêmes excusables lorsqu'on pense qu'il a fallu couper ici et là pour accommoder les télévisions. La peur de proclamer bien haut nos réussites est devenue une de nos principales caractéristiques et nous n'hésitons pas parfois à retenir notre opinion pour écouter d'abord celle des autres, celle de l'extérieur, qui souvent constitue un critère de notre jugement. Comment hésiter cette fois devant ces images superbement étudiées, ces acteurs naturels, ce souffle qui s'apparente à l'épopée mais qui conserve son équilibre par la justesse de ses intentions?

Quatrième point : un film avec une histoire. Je ne parle pas ici de la petite histoire qui entoure le tournage de la plus grande production

canadienne à avoir vu le jour, mais vraiment celle d'un homme, de son cheminement, de sa destinée et de ce qu'il a laissé derrière lui. Le déroulement du récit, à cheval entre trois époques, ressemble à l'itinéraire même de l'homme, de tout individu. Ce n'est que construit de cette manière que le film pouvait être présenté, en suivant plus ou moins le scénario même du livre original de Ted Allan et Sydney Gordon, *The Scalpel, the Sword*. Les gros plans dans les intérieurs, les plans généraux au cours des scènes d'extérieur révèlent d'ailleurs, à eux tous seuls, le sentiment de liberté, d'espace, de vérité dont avait besoin Bethune. Montréal ne lui suffisait pas, il lui fallait non seulement le pays (ses luttes avec le gouvernement fédéral pour faire accepter ses idées nouvelles), l'Europe (l'Espagne où il s'est cru capable de barrer presque à lui tout seul la route aux fascistes), mais aussi la Chine qui, loin de tout, lui donnait l'occasion d'être prophète à l'extérieur de son pays.

Le hasard a fait que la sortie de *Bethune* coïncide avec le centenaire de la naissance de l'homme (il est né le 3 mars 1890 dans une petite ville ontarienne) et qu'il corresponde à une période d'instabilité politique pour le moins dérangeante. Marginal à cause de ses idées, de son double mariage avec la même femme, de sa très puissante personnalité, Norman Bethune n'était pas un être parfait. Qui l'est? et qui sait si son biographe a vraiment fait de lui un portrait véridique. C'est de la même manière qu'il s'agira de juger du film. On ne peut lui nier les grandes qualités qu'il déploie tout au long de ses cent quinze minutes d'écran, ni ignorer les quelques erreurs (pas évidentes de prime abord) qui parsèment son cours. Il s'agit de se laisser raconter une belle histoire. Le charme, croyez-moi, suivra.

Maurice Elia

Rafales

Avec sa forte tradition de documentaire, de cinéma vérité et de films d'auteur, le cinéma québécois a toujours été un peu frileux à l'égard du cinéma de genre, qu'il soit fantastique, policier, musical ou autre. Cela tient peut-être au fait que nos cinéastes n'ont pas vu en quoi les genres pouvaient servir de langage spécifique à notre culture.

Dans ce contexte, toute tentative locale d'aborder un genre s'accompagne des pires appréhensions en même temps que des plus grands espoirs. Dans ce cas comme dans l'autre, il faut remettre nos montres à l'heure. Les cinéastes québécois devront faire plusieurs dizaines de films de science-fiction ou de thrillers policiers avant d'atteindre dans ces genres une quelconque maturité. On ne crée pas une tradition du jour au lendemain. Des oeuvres comme *Dans le ventre du dragon* (comédie fantastique), *Night Magic* (film musical), *Cruising Bar* (comédie de moeurs), *Exit* (drame fantastique) ou ce *Rafales*, un thriller policier, sont toutes des jalons décevants mais nécessaires, vers une souhaitable maîtrise locale du cinéma de genre.

André Melançon s'est fait connaître en oeuvrant dans le cinéma pour enfants, une des seules spécialités abordées de façon systématique et abondante au Québec depuis quelques années.

Melançon a contribué au genre, par des films comme *Les Six Doigts de la main* et *La Guerre des tuques*. En concentrant ses efforts dans les films pour enfants, le cinéaste a développé pour celui-ci une maîtrise certaine, notamment dans la direction d'acteurs et l'écriture des personnages. Changement de cap, donc, pour ce réalisateur qui aborde maintenant un registre complètement différent. À bien des égards, l'opération échoue, tout en montrant une si grande transparence d'intentions qu'on est à même de juger l'effort et de constater qu'il y a là un projet assez original, bien qu'inaccompli.

L'histoire se passe à Montréal un jour de grande tempête, juste avant Noël. La première scène nous présente l'un des deux principaux protagonistes, un chroniqueur de radio prénommé Louis-Philippe. En quelques minutes, le personnage est parfaitement campé : hypocrite, habile parleur et ambitieux. Son but est d'animer à lui seul l'émission matinale et de devenir la voix vedette de la station.

Louis-Philippe sera, ce jour-là, aux premières loges d'un drame criminel, un «scoop». Il assiste, en effet, à un hold-up qui tourne mal et dont l'un des auteurs s'enfuit, cependant que son frère, principal complice, doit se rendre à la police. Le chroniqueur parvient à suivre le fuyard dont le désarroi est apparent, et l'accoste pour lui proposer



une mise en scène devant servir à marchander la libération de son complice. Il propose de jouer l'otage du criminel et de servir d'intermédiaire entre ce dernier et la police. Seule condition : les pourparlers devront se tenir en direct sur les ondes de la station de radio. Cette prémisse prend donc au pied de la lettre la tendance actuelle qui incite les journalistes à devenir acteurs des événements plutôt que simples observateurs. C'est l'élément fort et original du film. Malheureusement les auteurs n'ont pas su en tirer vraiment profit.

L'ambition de *Rafales* est de proposer une étude psychologique ET une critique des médias à l'intérieur des cadres traditionnels du film policier. En bout de ligne, curieusement, c'est le suspense et l'intrigue purement policière du film qui se trouvent négligés par les auteurs.

La construction du scénario est extrêmement inefficace. Avec une absence totale d'économie narrative, les auteurs cernent les personnages et le contexte de leurs actions à travers un interminable pèlerinage qui dure presque toute la première moitié du film. L'épisode de la filature s'étire inutilement, chaque scène servant à nous en apprendre un peu plus sur les personnages, sans que le récit ne progresse en soi. Il aurait fallu trouver des raccourcis, resserrer le montage et dynamiser un peu plus chaque scène. Certes, on s'entend sur l'intention des auteurs de bien prendre le temps de développer les personnages. Mais l'écriture d'un drame humain n'est pas incompatible avec celle du suspense. Il faut trouver

un équilibre et parvenir à lier les deux. C'est en cela qu'Hitchcock avait du génie.

Dans la deuxième partie, qui se déroule à la station de radio, le film adopte une sorte de position au repos. Les personnages ont été campés et tout se déroule comme s'il n'y avait plus d'enjeu. En fait, on attend passivement la conclusion, en absence presque totale de suspense, de tension, d'émotion et d'humour. Dans cette partie-là, le film entre dans sa période «critique des médias». Le chroniqueur exploite la situation pour faire une émission en direct qui va battre toutes les cotes d'écoute. Il est opportuniste, c'est un salaud, et il a la bénédiction implicite de son patron. Très franchement, cette «charge» contre les médias cannibales ne va guère plus loin. Elle repose sur le manque d'éthique d'un individu, sans tenter une analyse critique des médias qui encouragent ce genre de comportement.

On s'explique mal pourquoi le film se dispense d'une scène où le chroniqueur déballerait les détails de son plan criminel. Cela aurait pu servir de séquence charnière pour montrer, d'une part, le désespoir et la naïveté du fuyard, et, d'autre part, les ressorts de manipulation employés par le chroniqueur pour leurrer sa victime. Il est curieux que les auteurs se sentent obligés de créer de toutes pièces des personnages furtifs (la coiffeuse, la vieille dame), alors que la dynamique liant et opposant les deux principaux protagonistes est le plus souvent laissée en plan. Le traitement dilatoire qu'en offrent les auteurs permet tout au plus de sentir, ça et là, l'énorme potentiel de cette rencontre entre un criminel vulnérable et un communicateur sans scrupules.

La mise en scène d'André Melançon aurait dû compenser les ratés du scénario en créant un peu de tension ponctuelle. Malheureusement, la réalisation est étonnamment apathique. Dans la scène du hold-up, par exemple, il n'y a aucune stratégie pour jouer un peu avec les nerfs du spectateur. On dirait que la séquence a été tournée par la seconde équipe, avec un regard indifférent. La musique synthétique et une bande sonore très pauvre ne font rien pour arranger les choses. Melançon semble craindre de faire du spectacle et de verser un peu dans la manipulation et le ludisme. Toutefois, le jeu de Marcel Leboeuf est assez convaincant; il injecte un peu d'émotion dans un film qui en a bien besoin.

Martin Girard

RAFALES — Réalisation: André Melançon —
Scénario: André Melançon, Denis Bouchard et Marcel Leboeuf — **Production:** Claude Gagnon et Yuri Yoshimura - Gagnon —
Images: Pierre Mignot —
Montage: André Corriveau — **Musique:** Osvaldo Montes — **Son:** Serge Beauchemin —
Décor: Michel Proulx —
Costumes: Huguette Gagné — **Interprétation:** Marcel Leboeuf (Gérard), Denis Bouchard (Louis-Philippe), Claude Blanchard (Pouliot), Guy Thauvette (Normand), Rémy Girard (Champagne), Raymond Legault (Lussier), Serge Thériault (Langelier), Monique Spaziani (Johanne), Kim Yaroshevskaya (la passagère), Sylvie Ferlatte (Nicole) —
Origine: Canada (Québec) — 1990 — 87 minutes — **Distribution:** Aska film.

Princes en exil / Princes in Exile

Dans une colonie de vacances pour jeunes cancéreux de tous âges, on offre aux pensionnaires d'un été l'occasion d'échapper à leur entourage trop oppressant et souvent incapable de s'exprimer ou de se comporter en leur présence. On part aussi du fait que c'est à la ville que les gens ne comprennent pas, ne font pas l'effort nécessaire, n'ont pas le temps. Tandis qu'à la campagne, le temps existe, même pour ceux qui n'en ont pas trop à vivre. Dans *Princes in Exile*, on s'attache à ces jeunes condamnés, et plus particulièrement à l'un d'eux, Ryan, qui étale régulièrement ses pensées dans un journal intime sombre et secret. C'est lui qui a donné le nom de «princes en exil» à son groupe qui, cependant, le

trouve trop noir, trop caverneux. Son attitude changera de manière draconienne lorsqu'il se liera d'amitié avec un casse-cou dont il sera témoin des derniers jours.

Naturellement, il y avait le risque pour Giles Walker et son scénariste Joe Wiesenfeld de tomber dans le plus insipide des mélodrames et, puisque le film est un «film tourné pour la télévision», de sombrer dans la catégorie rendu déjà péjorative des «Diseases of the Week». D'autre part, une histoire de cancer n'est jamais agréable, et les producteurs s'étaient mis d'accord pour en faire quand même un film distrayant, voire même amusant. L'accueil

PRINCES EN EXIL (Princes in Exile) — Réalisation: Giles Walker — Scénario: Joe Wiesenfeld d'après le roman de Mark Schreiber — Production: John Dunning — Images: Savas Kalogeras — Montage: Richard Todd — Musique: Normand Corbell — Interprétation: Zachary Ansley (Ryan), Nicholas Shields (Robert), Stacie Mistysyn (Holly), Andrea Roth (Marlene), Alexander Chapman (Gabriel), Chuck Shamata (le docteur Merritt) — Origine: Canada (Québec) — 1990 — 104 minutes — Distribution: Cinépix.

opposé devenait alors l'atmosphère *Meatballs*, long métrage produit il y a bon nombre d'années par la même maison de production et qui était une comédie d'un goût douteux au sujet semblable, c'est-à-dire un camp d'été pour jeunes, le cancer en moins.

Walker et son équipe se trouvaient donc au centre d'un sérieux dilemme. Il fallait que le film ne soit pas ceci et ne soit pas cela, et il semble qu'ils se soient mis d'accord pour tout ce que *Princes in Exile* ne devait pas être, sans se soucier de ce que le produit final (positif, lui) devait véhiculer.

À l'origine pourtant, il y avait un livre homonyme de Mark Schreiber, un jeune de Cincinnati, livre qui avait ému tout le monde. Malgré le sujet traité, il possédait un humour nouveau, non point cinglant et cynique, mais léger et franchement agréable. Cependant, le premier mot du livre était «cancer» et de prime abord, ne pouvait intéresser quelque cinéaste que ce soit, nord-américain de surcroît, puisque, par définition, les films américains ne sont produits que si l'épithète «divertissant» (entertaining) y est accolé.

Qu'à cela ne tienne, s'est dit Giles Walker, il allait faire, malgré le sujet, un film aussi divertissant que le livre. Non, ce ne serait pas le *Love Story* des années 90, ni une grosse rigolade au ton macabre sous-jacent. Mais entre les deux.

Walker s'est aussi peut-être dit que le sarcasme et l'ironie de ces trois précédents longs métrages pouvaient l'aider à franchir ce cap, puisqu'ils s'immisceraient naturellement dans n'importe quelle histoire qu'il se déciderait à raconter. On se souvient qu'il avait utilisé une technique nouvelle lors du tournage de *The Masculine Mystique*, qui examinait les effets du féminisme sur la vie quotidienne de quatre hommes d'une franchise à toute épreuve. Puis, deux de ces quatre personnages se retrouvaient dans *90 Days*, les fameux quatre-vingt-dix jours pour tomber en amour, et la trilogie (puisque c'en était devenu une, soudain) s'achevait avec *The Last Straw*, où l'insémination artificielle était vue sous le biais humoristique.

Or, quoi qu'on fasse, *Princes in Exile* reste un film sérieux, touchant, profond, émouvant. Le rire, intégré presque par force, ne résonne pas, et les épisodes divertissants comblent des lacunes d'une manière tellement voulue, tellement évidente, qu'on se demande à plusieurs reprises si la campagne publicitaire préalable n'était pas trop exagérée et si les promoteurs du film n'auraient pas dû laisser les spectateurs «choisir» leur conception du récit qu'on leur présentait. Giles Walker fut un des seuls, au Festival des films du monde de Montréal, à faire précéder la projection de son film d'un petit discours-avertissement destiné, selon lui, à guider les spectateurs vers le but que lui s'était fixé, soit de prendre le thème du cancer et de le traiter «comme la vie et non la mort». Facile alors de chercher et de trouver pendant la projection tout ce qui a été prévu, de vérifier ce que le cinéaste a voulu «dire» et non «faire» et de conclure la séance par une nuée d'applaudissements.

Tout cela pour admettre que, sans être un échec complet, *Princes in Exile* a toutes les qualités et les défauts du film mené avec dextérité, qui explique tout sans que l'on ait à réfléchir et qui, en fin de compte, va à l'encontre de son but premier, c'est-à-dire, je



suppose, de toucher les gens au plus profond d'eux-mêmes, de les aider à mieux accepter le cancer et ceux qui en sont atteints et de changer leurs attitudes vis-à-vis de la maladie.

Cinématographiquement, le film a des qualités indéniables. Les scènes sont joliment cadrées, les interprètes émouvants et le montage sans faille aucune. Le scénario (qui fut étrangement affublé d'un Prix au FFM) est cependant le défaut majeur de cette production autrement acceptable. Le camp d'été semble divisé en événements, en épisodes se succédant les uns aux autres à la manière des différentes étapes d'une mini-série. Il y a l'arrivée au camp et le départ du camp, et entre les deux : l'épreuve de l'obscurité (la grotte), Robert le casse-cou et sa mini-moto, l'exorcisme du démon chez le petit garçon (*comic relief* inutile et forcé), la mort de Robert, la construction du mur et sa destruction, la jeune fille dont Ryan tombera amoureux (le fameux *love interest*). Le tout agrémenté de métaphores faciles, connues et répétitives : le tunnel, la voiture qui file dans le noir avec les arbres des deux côtés de la route, le plan sur le lit vide du jeune homme décédé, l'oraison funèbre autour du feu de camp (avec le jeune guitariste qui chante «Free, free...»), la rampe construite pour le saut au-dessus de la gorge...

La métaphore la plus originale, la plus sincère, reste celle du titre, soit l'histoire de princes seuls devant leurs châteaux forts dépourvus de pont-levis. La victoire de ce film réside justement dans le thème sérieux traité avec intelligence. Il s'agira pour le spectateur d'éloigner de son esprit toute référence à la publicité qui a entouré la sortie de ce film, et de se consacrer au récit d'un groupe de jeunes qui passent peut-être leur dernier été ensemble et dans la joie.

C'est à une extraordinaire performance d'acteurs qu'on a droit, parfaitement orchestrée par Giles Walker, cinéaste sensible qui a sans doute pris du plaisir à composer cette galerie de portraits tous originaux. Ce qui frappe le plus aussi est le sentiment qu'on a affaire là à un véritable travail d'équipe, chacune des contributions venant s'imbriquer dans un tout parfaitement cohérent. La maîtrise de la direction d'acteurs s'enrichit donc d'une maîtrise à tous les niveaux et c'est ce qui donne sa force à ce film en prise directe avec un quotidien qui nous touche tous, de près ou de loin.

Pas de distanciation ici, ni de jeu sur un prétendu réalisme. Giles Walker a rendu visite, il y a deux ans, au Hole in the Wall Camp, une

retraite pour enfants atteints de maladies terminales du Connecticut, et il en est sorti revigoré, inspiré, fort, et toute cette force se ressent dans ce film, bien qu'il n'ait pas su trouver le rythme propre à son récit. Mais ce n'est jamais la fable douceuse, ou le mélo populaire, puisque le monde de ces jeunes, sans spectaculaire, «sans

différence», reste celui du quotidien, celui d'un jour-le-jour filmé à hauteur de jeunes, une réalité vue par le prisme filtreur du regard de ces adolescents condamnés. Et ce n'est pas un mince compliment.

Maurice Elia

Perfectly Normal

Le nouveau film d'Yves Simoneau, *Perfectly Normal*, est aussi son premier réalisé au Canada anglais. Le tournage s'est d'ailleurs fait à Toronto, ville où avait lieu la première du film, il y a quelques semaines. *Perfectly Normal* a été choisi pour ouvrir la 15^{ième} édition du Festival of Festivals. Ce fut un beau coup d'envoi.

Le récit de *Perfectly Normal* n'appartient pas à un genre particulier, si ce n'est peut-être le film de compères. Un soir, après une pratique de hockey, Renzo quitte ses compagnons d'usine pour rouler quelques heures dans son taxi. Au terminus d'autobus, il fait monter un client bedonnant et exubérant, Alonzo Turner, qu'il accepte d'héberger pour un soir. La vie de Renzo ne sera plus jamais la même.

Le comique du film est assez efficace, surtout à cause de l'interprétation du tandem dépareillé de Robbie Coltrane et Michael Riley. Le style visuel de Simoneau s'accorde aussi avec la fantaisie du film — la caméra et le montage n'arrêtent pas de nous surprendre — mais les idées de mise en scène ne sont que ponctuelles. Prises individuellement, les séquences sont amusantes, mais le film ne possède pas vraiment de rythme d'ensemble. Le tape-à-l'œil de la réalisation détourne notre attention de la nature schématique du scénario.

Ce sont pourtant l'histoire et les personnages imaginés par Eugene Lipinski qui se révèlent le plus digne d'intérêt. Sans en avoir trop l'air, *Perfectly Normal* ébauche une étude de l'identité canadienne. Le titre est, en lui-même, très évocateur. Il nous parle du respect des conventions et de paranoïa : le WASP ne veut rien de plus qu'être «parfaitement normal». C'est le cas de Renzo qui ne jure que par son métro-boulot-dodo et ses rêves de banlieusard. Pour atteindre la «normalité» du *White Anglo-Saxon Protestant*, celui-ci doit cependant renier ses origines latines qui lui parlent d'amour, de bonne chair et d'opéra. L'acteur Michael Riley renforce le stéréotype en jouant de façon impassible. Aucune émotion ne vient troubler son visage, un peu à la façon de Buster Keaton. L'effet est très comique.

Le personnage d'Alonzo fait le contrepoint. Il est exhibitionniste, filou, libidineux, cultivé bien que grossier; une force de la nature, un fonceur. Il harcèle Renzo et le force à voir la morosité de sa vie ainsi que la petitesse de ses rêves. Dans une des scènes-clé du film, Alonzo tire Renzo de la douche, ébahi par la voix de contre-ténor de son jeune ami. Pas si «normal» que ça en cachette, Renzo finit par s'épanouir complètement lorsqu'à la fin du film il chante le rôle de Norma devant les clients du restaurant qu'il a ouvert avec Alonzo. Ce dernier l'a forcé, pour ainsi dire, à «sortir du placard» pour qu'il affirme sa marginalité. En fin de course, Renzo n'a plus de



typiquement canadien que son engagement dans le hockey.

Au détour d'une scène, le spectateur attentif remarquera que le nom complet de cet homme qui vient d'ailleurs et qui force Renzo à redéfinir sa vie, est Alonzo Lafayette Turner. L'origine partiellement francophone du personnage apparaît d'autant plus significative qu'elle est arbitraire. Elle n'influence rien de l'intrigue et Coltrane ne joue même pas avec un accent. Ce nom de Lafayette n'a «tout simplement» qu'une portée symbolique... mais c'est déjà beaucoup.

Ni le talent, ni la carrière d'Yves Simoneau ne devraient stagner. Déjà, on annonce qu'il réalisera son prochain film aux États-Unis, une production qui mettra en vedette Cybill Shepherd. Espérons qu'il nous enverra au moins une carte postale!

Johanne Larue

PERFECTLY NORMAL —
Réalisation: Yves Simoneau — **Scénario:** Eugene Lipinski et Paul Quarrington d'après une histoire d'Eugene Lipinski — **Production:** Michael Burns — **Images:** Alain Dostie — **Montage:** Ronald Sanders — **Musique:** Richard Grégoire — **Son:** Doug Ganton — **Décor:** Anne Pritchard — **Costumes:** Margaret M. Mohr — **Interprétation:** Robbie Coltrane (Alonzo Turner), Michael Riley (Renzo Parachii), Deborah Duchene (Denise), Eugene Lipinski (Hopeless), Kenneth Welsh (Charlie Glesby) — **Origine:** Canada — 1990 — 110 minutes — **Distribution:** Alliance Vivafilm.

Moody Beach

MOODY BEACH —
Réalisation: Richard Roy
— Scénario: Richard Roy
— Production: Pierre Gendron — **Images:** Guy Dufaux — **Montage:** Michel Arcand —
Musique: Yves Laferrière
— Son: Richard Besse —
Décor: François Séguin
— Costumes: René April
— Interprétation: Michel Côté (Simon), Claire Nebout (Laurence), Andrée Lachapelle (l'antiquaire), Philip Spensley (le notaire), Johanne-Marie Tremblay (Françoise), Stéphanie Morgenstern (la serveuse), Griffith Brewer (le garagiste), Roger Léger (le musicien) —
Origine: Canada (Québec) — 1990 — 90 minutes — **Distribution:** Max Films.

Depuis quelque temps, il est de tradition chez certains cinéastes québécois de tourner des films sans concession malgré les risques que cela comporte. De plus, le passage du court au long métrage est une étape périlleuse dont les contrecoups, en général, ne s'effacent pas du jour au lendemain. La preuve, nous l'avons, entre autres, avec Pierre Goupil (*Celui qui voit les heures*), Serge et Jean Gagné (*Le Royaume ou l'asile*) et Jean-Pierre Gariépy (*Sous les draps, les étoiles*).

Après trois courts métrages dont le dernier, *Transit*, a remporté le Prix Normande-Juneau décerné par l'Association québécoise des critiques de cinéma, dans le cadre des Rendez-vous du cinéma québécois, Richard Roy signe le scénario et la réalisation d'un premier long métrage qui, d'emblée, le place dans la lignée des cinéastes auteurs.

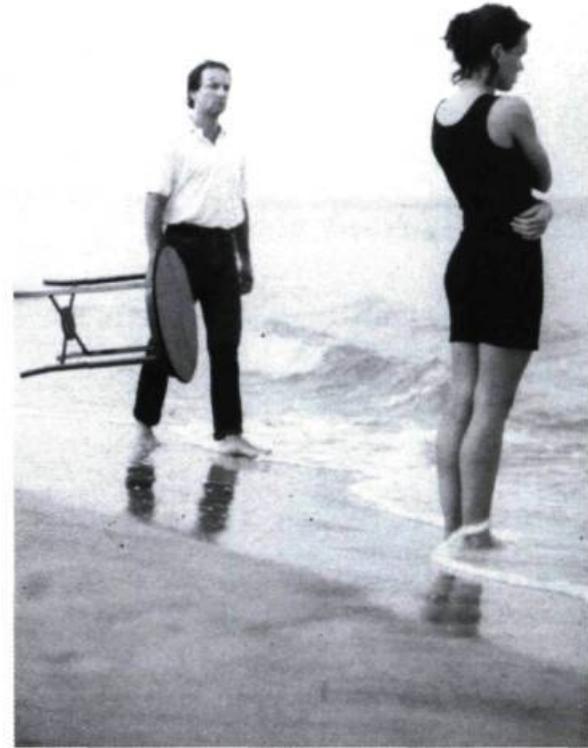
Déjà le titre, *Moody Beach*, exprime des sensations, dénote un caractère particulier et laisse apparaître une certaine originalité. Il ressemble au titre d'une chanson et, sans vouloir passer pour un maniériste, l'auteur l'a choisi en anglais. *Moody Beach* est un film instinctif, d'atmosphère, et seul un cinéaste réfléchi pouvait le réaliser.

À l'instar de tout jeune auteur québécois qui tourne un premier long métrage, Richard Roy n'a pas pu éviter de succomber aux afféteries, pour certains lassantes, de l'abstraction graphique. Les cadrages de Guy Dufaux ne sont pas de simples tours de force d'un technicien de l'image mais, au contraire, ils s'harmonisent minutieusement aux sentiments et aux différentes expressions des personnages. Rien n'est gratuit dans *Moody Beach*. Le cinéaste calcule ses plans, mesure son espace scénique et y place ses protagonistes qui, une fois saisis par l'objectif de la caméra, se laissent guider par leurs instincts et leurs impulsions.

La froideur qui existe dans le film ne doit pas être perçue dans un sens péjoratif. Volontairement, Richard Roy veut maintenir un niveau de distanciation entre le spectateur et l'espace filmé. Autant dire entre le public et le cinéma, pour l'auteur, un acte sacré de création.

Dans une maison au bord de la mer, un homme et une femme essaient de vivre une histoire d'amour. D'elle, Laurence, nous ne saurons pas grand-chose, sauf qu'elle est française. De lui, Simon, nous savons, dès le début, qu'il a tout plaqué derrière lui à Montréal, pour traverser la frontière des États-Unis vers une autre vie.

Deux être déracinés. Lui, dans la quarantaine, est prêt à recommencer sa vie, mais demeure incapable de se remettre en question. Elle, plus jeune, l'y oblige constamment. À certains niveaux, le propos de Richard Roy n'est pas sans rappeler celui de Bernardo Bertolucci dans *Le Dernier Tango à Paris*. Les héros (ou peut-être devrions-nous dire «anti-héros») sont tous les deux d'âge mûr et vivent une aventure avec une jeune femme. Leurs différences apparaissent lorsque les deux cinéastes abordent la thématique du problème existentiel. Dans le film de Bertolucci, Paul (Marlon



Brando), marqué par les expériences (la mort de sa femme), se lance dans une aventure purement sexuelle. Son acte est une sorte de cri d'angoisse devant la mort qu'il tente de détourner par l'érotisme. Au contraire, Simon (Michel Côté) agit par instinct : il décide de tout abandonner et de se livrer corps et âme au gré du temps. Tandis que Paul-Brando se confine dans un univers clos (la pièce d'un appartement), Simon-Côté poursuit son rituel dans un espace libre (le bord de la mer, la grande maison inoccupée),

Moody Beach est aussi un film de contrastes. Par exemple, les premières séquences, celle qui se passent à Montréal, sont de couleurs sombres, reflets d'une existence obscure et imprécise. Puis, c'est le changement total lorsque Simon traverse la frontière vers le Sud. Les lumières deviennent plus éclatantes et, petit à petit, elles affectent son comportement. Il y a aussi contraste entre le désir et la vérité. Nulle exigence ne peut être totalement exaucée sans une part, même partielle, de sincérité. Dans le contexte intérieur où vit le personnage de Simon, il existe une voile de doute qui l'empêche de satisfaire pleinement ses aspirations.

Et même si ce personnage peut paraître amorphe, il n'en demeure pas moins que Michel Côté emploie toutes ses énergies pour le rendre expressif. Et il y réussit, sans doute grâce à la présence très physique de Claire Nebout, plus femme que jamais.

Dans le contexte actuel du cinéma québécois, *Moody Beach* ouvre de nouveaux horizons sans pour autant susciter le délire, car il possède une qualité rare dans notre cinéma : celle de parler un langage universel.

Élie Castiel

Au chic Resto Pop

Née en Égypte, Tahani Rached vit au Québec depuis plus de vingt ans. Après quelques expériences en vidéo, elle s'est fait remarquer par un premier film de long métrage, *Les Voleurs de job* (1980), où elle traitait un sujet qui lui tenait à coeur : l'accueil réservé aux immigrants par les Québécois. Attachée depuis à l'Office national du film, elle a réalisé divers films documentaires traitant des problèmes du Liban ou d'Haïti. *Au chic Resto Pop* est son premier long métrage depuis *Les Voleurs de job*. Encore une fois, il y est question de travail ou de manque de travail, mais cette fois dans un milieu typiquement québécois, le quartier Hochelaga à Montréal, comme si la cinéaste avait senti qu'il était enfin temps qu'elle s'intéresse de près aux gens de son pays d'adoption. Des assistés sociaux y ont regroupé leurs forces pour opérer un restaurant où l'on puisse offrir des repas à prix modique aux défavorisés de la vie qui ne manquent pas dans le coin. C'est cette oeuvre, établie depuis quatre ans dans un sous-sol d'église, que Tahani Rached s'attache à faire connaître dans une optique résolument optimiste, sans dissimuler cependant le dur substrat social sur lequel elle repose.

Le film arrive à point. Un article récent de la revue *L'Actualité* (15 septembre 1990) révélait qu'à Montréal seulement plus de quatre cents entreprises semblables (soupes populaires, centre de dépannage) tentent de subvenir aux besoins immédiats d'une population pauvre qui est en augmentation. Le Chic Resto Pop, pour sa part, accorde une attention particulière aux enfants des écoles du quartier dont les besoins alimentaires sont particulièrement criants à cause de situations familiales difficiles.

Même si le contexte social où se situe l'oeuvre se révèle assez déprimant, Tahani Rached n'a pas voulu tomber dans le misérabilisme. Déjà l'enthousiasme des organisateurs lui assurait une bonne part d'afflux positif, mais elle a tenté de surcroît une expérience assez originale donnant une couleur spéciale à son approche documentaire. Elle a demandé à six des personnes engagées dans l'entreprise, qu'il s'agisse du personnel de direction ou de simples employés, d'écrire, avec l'aide du musicien et chanteur Steve Faulkner dit Cassonade, une chanson exprimant son orientation actuelle. Cela va de la rengaine nettement promotionnelle, conçue pour ouvrir le film, à la ballade sentimentale élaborée par l'aide-cuisinière Marie-Jeanne qui y raconte sa pauvre vie de fille-mère, en passant par les refrains rythmés du camionneur Philippe (Ma run de truck), chargé de la récupération de nourriture chez divers fournisseurs pour garnir le garde-manger. À travers l'élaboration et l'exécution de ces numéros musicaux, s'insèrent les informations obligées sur l'organisation de l'oeuvre, les étapes de travail, les contacts avec la clientèle. Cette construction particulière confère à l'ensemble un ton spécial assez sympathique qui profite même des touches d'amateurisme qui se glissent dans l'exécution. Le film se révèle donc à la fois informatif et divertissant, ce qui est loin d'être un handicap pour un documentaire.

Il y a pourtant des détails qui m'ont fait tiquer ici et là. Par exemple, si on s'étend sur les conditions présentes de l'organisation, on reste étonnamment discret sur la mise en train de l'affaire. Il s'agit au départ d'un projet conçu par des assistés sociaux qui viennent



ainsi en aide à d'autres assistés sociaux en offrant de la nourriture à bon marché et de l'emploi. Tout ça, c'est très bien. Mais comment a-t-on pu partir l'affaire? Comment a-t-on trouvé les fonds nécessaires à l'achat de l'équipement de cuisine, des tables et autres meubles? Les observateurs auront pu constater que le restaurant est installé dans un sous-sol d'église, mais il n'en est jamais fait mention comme tel dans le déroulement du film. La paroisse du Très-Saint-Rédempteur (on y trouve cette information dans le dossier de presse) a-t-elle contribué à l'installation? Quels sont les rapports entre les gérants du Resto Pop et les marguilliers, relations d'affaires ou coopération? Pourquoi le silence là-dessus?

Par ailleurs, quelques petits côtés factices peuvent agacer certains spectateurs. Il y a, dans le cours du film, des moments de «spontanéité» qui paraissent un peu trop mis en scène. Ainsi de cette poursuite prolongée dans la cuisine où les adversaires enjoués tournent autour d'une porteuse de caméra éberluée; c'est donc qu'il y avait là une deuxième caméra en action prête à saisir le mouvement prévu. Par ailleurs, on donne soudain la parole, et il la prend goulument, à un inconnu assis à une table qui expose son point de vue avec une touche de pédanterie. Qui est-il? un sociologue, un prêtre de la paroisse, un journaliste, un monsieur tout-le-monde? Quoi qu'il en soit, son intervention apparaît quelque peu artificielle. De tels accrocs ne nuisent pourtant pas à la conception générale. Il est bon que de tels efforts de collaboration sociale soient mis en lumière, et c'est encore mieux quand c'est fait avec autant d'empathie et de bonne humeur.

Robert-Claude Bérubé

AU CHIC RESTO POP —
Réalisation: Tahani Rached — **Scénario et recherches:** Tahani Rached — **Production:** Eric Michel — **Images:** Jacques Leduc — **Montage:** Monique Fortier — **Musique:** Steve Faulkner — **Son:** Claude Beaugrand et Esther Auger — **Interprétation:** Annie Vidal, Marie-Jeanne Therrien, Philippe Gauthier, Marie-Pierre Ouellette, Daniel Héroux — **Origine:** Canada (Québec) — 1990 — 85 minutes — **Distribution:** Office national du film du Canada.

White Room

WHITE ROOM —

Réalisation: Patricia Rozema — **Scénario:** Patricia Rozema — **Production:** Alexandra Jaffé — **Images:** Paul Sarossy — **Montage:** Patricia Rozema — **Musique:** Mark Korven — **Son:** Jane Tattersall — **Décor:** Valanne Ridgeway — **Costumes:** Beth Pasternak — **Effets spéciaux:** John Gadjeci — **Interprétation:** Kate Nelligan (Jane), Maurice Godin (Norm), Margot Kidder (Madeleine), Sheila McCarthy (Mrs. Gentle), Nicky Guadagni (le narrateur). — **Origine:** Canada — 1990 — 90 minutes — **Distribution:** Alliance Vivafilm.

Comme c'est la tradition au Festival of Festivals de Toronto, cette année encore, une large part de la programmation a été réservée aux films canadiens. L'édition 1989 a consacré le film d'Atom Egoyan, *Speaking Parts*; celle de 1990 a fait de même pour *White Room*, réalisé par Patricia Rozema. L'attention était largement méritée.

De biens des façons, *White Room* se présente comme la face noire de *I've Heard the Mermaids Singing*, le film précédent de la réalisatrice. Ce dernier jetait un regard tendre et amusé sur les fantasmes féminins et lesbiens. *White Room*, au contraire, explore les fantasmes masculins. Et dans la plus pure tradition hitchcockienne, ceux-ci se révèlent être sadiquement érotiques et destructeurs, tant pour l'homme que pour la femme.

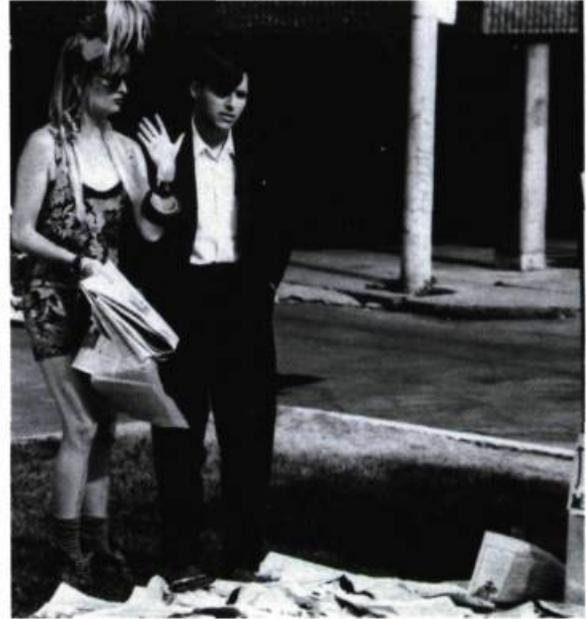
Dès les premières minutes de *White Room*, nous découvrons que le jeune héros, Norman Gentle (sic), s'adonne au voyeurisme de façon presque innocente. Il vit ainsi par procuration et espère trouver l'inspiration qui lui manque pour écrire. Bientôt son rituel «éducateur» tourne au drame lorsqu'il est témoin du meurtre d'une célèbre chanteuse. On ne peut parler de voyeurisme sans penser à *Rear Window*, mais c'est surtout à *Body Double* que la première partie de *White Room* rend hommage. Le film de Rozema, tout comme ceux d'Hitchcock et de De Palma, explore ensuite le sentiment de culpabilité du héros qui est resté impuissant devant le «spectacle». Dans *White Room*, il y a cependant un plan très beau et très troublant auquel ni Hitchcock, ni De Palma n'ont jamais pensé : celui où, de retour chez lui, Norman (Bates ?) se flagelle le dos avec les branches épineuses de roses rouges qu'il garde dans sa chambre.

Le film se poursuit en développant un mystère qui offre des variations intéressantes sur *Vertigo*. Norman est obsédé par le souvenir de la victime, Madeline X (c'était aussi le prénom du premier personnage de Kim Novak dans le film d'Hitchcock). Norman revoit Madeline, bien vivante, sur des rubans vidéo qui retracent sa carrière de chanteuse. Le procédé est ingénieux puisqu'il magnifie l'impression de nécrophilie et de nécrophagie : Norman idolâtre et consomme la représentation visuelle de la star sacrifiée. C'est Margot Kidder qui interprète le rôle de l'icône populaire; un choix d'autant plus judicieux que l'actrice a déjà joué dans une autre étude hitchcockienne, *Sisters* de Brian De Palma.

Le double de Madeline est interprété par la magnifique Kate Nelligan, avec qui Norman tombe aussi amoureux, tout en se doutant bien qu'elle cache un terrible secret. Celui-ci n'est pas le même que dans *Vertigo*, mais le message de Rozema ne diffère pas de celui d'Hitchcock: il nous met en garde contre le romantisme, une invention masculine s'il en est une.

C'est au personnage de Zelda que revient la fonction d'exprimer cet avertissement, en commentant les agissements du héros. Zelda est la jeune femme excentrique qui prend Norman sous son aile lorsqu'il arrive dans la grande ville. L'humour et l'amoralité du personnage nous font voir les bonnes manières et les principes de

Norman pour ce qu'ils sont : les manifestations d'une normalité de façade qui cache un état d'esprit malsain. Tout comme Midge refusait de se laisser impressionner par la passion malade de Scotty pour Madeline dans *Vertigo*, (rappelez-vous la scène où elle tente de faire rire Scotty en peignant son propre visage sur une toile



qui satirise la femme qu'il aime), Zelda refuse de se laisser émoouvoir par le tournant mélodramatique que prennent les événements dans la vie de Norman. Bien sûr, la jeune femme est un peu égocentrique; elle aime Norman et ne peut cacher sa jalousie. Mais elle est aussi l'unique personne à comprendre que seule une bonne dose de pragmatisme pourra sortir son ami de la spirale sentimentale dans laquelle il s'est fourré. Il est intéressant de noter que pour le rôle de Zelda, la réalisatrice est allée chercher Sheila McCarthy, la jeune actrice principale du *Chant des sirènes*. Celle-ci transmet à *White Room* l'aura positif du premier film, tout en incarnant maintenant son contenu féministe.

Les cinéphiles qui ont apprécié la facture du *Chant des sirènes* retrouveront, dans le dernier film de Patricia Rozema, le même style visuel et le même souci du détail sur la bande-sonore. Tout n'est pas encore au point (certains effets font tape-à-l'oeil), mais Patricia Rozema possède un flair évident pour le cinéma.

De plus, *White Room* réussit ce que bien peu de pseudo-essais hitchcockiens tentent même de faire, c'est-à-dire offrir une critique de l'érotisme masculin en élaborant, au sein d'un film de fiction, une réflexion sur l'art de la représentation. Il était plus que temps qu'une femme cinéaste s'intéresse sérieusement à l'héritage philosophique et esthétique laissé par Alfred Hitchcock. Brian De Palma a enfin de la compagnie.

Johanne Larue

Une histoire inventée

«La vie est le pire ennemi de l'amour...»

Charlotte Laurier (Soledad) dans *Une histoire inventée*

Le propriétaire d'un bar-salon qui marche en titubant dans la neige, ivre mort; un livreur d'épicerie retardé qui se masturbe frénétiquement dans un sous-sol; un amoureux frustré qui étrangle son ancienne amante dans la chambre d'un motel minable; un ex-champion de bowling qui s'invente un monde imaginaire pour oublier l'hiver; un écrivain raté qui poursuit une sirène fantasmagorique à travers le Québec: Marc-André Forcier a toujours eu une affection particulière pour les mal aimés. Contrairement à ce qu'on a longtemps pensé, ses films ne sont pas des portraits du sous-prolétariat québécois mais des contes mélancoliques sur l'amour: l'amour bafoué des gagne-petits, l'amour conspué des timides, l'amour démesuré des laiderons qui attendent dans un coin la femme de leur vie. «Il y a deux sortes de gens, disait un personnage de *Kalamazoo* dans une scène qui fut coupée au montage: ceux qui aiment la vie et ceux que la vie n'aime pas.» Voilà pourquoi on a si souvent comparé le cinéma de Marc-André Forcier à celui de Jean Vigo: non parce qu'il mêle lui aussi le réel et l'imaginaire, mais parce qu'il s'intéresse, justement, aux gens que la vie n'aime pas.

Ainsi en est-il d'*Une histoire inventée*. Comme le capitaine de L'Atalante, Gaston (Jean Lapointe) est un homme à la recherche de l'amour fou. Trompette sur le déclin, il traîne son amertume d'un bar enfumé à l'autre jusqu'au jour où fait la rencontre de Soledad, une jolie comédienne de trente ans sa cadette. Fille de Florence, la

belle Florence qui a tant brisé de cœurs, Soledad vient tout juste de rompre avec Tibo, un jeune premier qui lui donnait la réplique dans *Othello*. Entre ces trois personnages se jouera un drame à la fois tragique et comique; drame au cours duquel les sentiments s'entrecroiseront sans se répondre, comme autant de balles perdues et de bateaux échoués.

Si *Kalamazoo* traitait du sentiment amoureux sur un mode mineur (celui de la comédie burlesque à trois personnages), le dernier Forcier, lui, adopte le mode majeur. Non seulement y a-t-il beaucoup de personnages — des personnages vifs et colorés qui évoluent dans des univers aussi différents que celui du jazz, des tavernes, du théâtre, de la police, de la religion ou de la mafia (!) —, mais le scénario multiplie les intrigues secondaires. Comme dans une oeuvre de jazz, le film est composé d'un thème central (l'amour bafoué), autour duquel se greffent de nombreuses variations: Florence aimant Gaston, qui lui résiste; Arlette enjôlant Tibo, qui la repousse; Tibo harcelant Soledad, qui le chasse; Richard tournant autour de Nicole, qui lui échappe; Florence séduisant Tibo, qui la rejette; la pianiste désirant le contrebassiste, qui la refuse et une quarantaine d'amants refoulés poursuivant Florence, qui les ignore. Ajoutez à ces chassés-croisés amoureux un extrait d'*Othello* (dans lequel Desdémone implore en vain son amant, qui l'accuse de trahison et la tue), et vous avez une véritable symphonie de plaintes étouffées et d'amours perdues.

«Il ne m'a jamais autant aimé, dit Soledad de Tibo. Il m'aime

UNE HISTOIRE INVENTÉE —
Réalisation: Marc-André Forcier —
Scénario: Marc-André Forcier et Jacques Marcotte —
Production: Claudio Luca et Robin Spry —
Images: Georges Dufaux —
Montage: François Gill —
Musique: Serge Fiori —
Son: Marcel Pothier —
Décors: Réal Ouelette —
Costumes: Gaudeline Sauriol —
Interprétation: Jean Lapointe (Gaston), Louise Marleau (Florence), Charlotte Laurier (Soledad), Marc Messier (Lentaignes), Jean-François Pichette (Tibo), France Castel (Alys), Tony Nardi (Toni), Marc Gélinas (Gros-Pierre), Louis de Santis (Alfredo), Warren «Slim» Williams (Slim), Donald Pilon (Roland), Léo Murger (Nicole), Louise Gagnon (Arlette), Angelo Cadet (Théodule), Denis Bouchard (l'accordeur de piano) —
Origine: Canada (Québec) —
 1990 — 100 minutes —
Distribution: Astral.





comme on aime la femme d'un autre.» Entendez : il ne m'a jamais autant désirée depuis que je ne suis plus à lui. Là se situe tout le drame d'*Une histoire inventée* : non seulement Gaston, Florence, Arlette et les autres aiment-ils la mauvaise personne, mais ils l'aiment justement parce qu'ils la savent inaccessible! Ce n'est pas tant l'amour qu'ils pourchassent qu'une idée abstraite de l'amour, une idée si forte, si pure qu'elle ne peut être qu'inventée.

Résultat : à moins d'un coup de chance (comme Richard-le-policier qui réussit, on ne sait par quel miracle, à séduire Nicole-la-religieuse), tous ces personnages sont condamnés à la solitude. Comme Arlette le dit à Tibo, une fois que celui-ci a été abandonné par Soledad : «Quand t'es pas aimé, t'es pas aimable!» C'est ce qu'on pourrait appeler la «loi de la saucisse» : plus un homme est aimé, plus il séduira les femmes; plus il séduira les femmes, plus il sera aimé. C'est comme avec l'argent : plus vous êtes riche, plus vous faites de l'argent; plus vous faites de l'argent, plus vous êtes riche. Dans ce monde où le bonheur attire le bonheur, et où l'amour attire l'amour, les mal aimés n'ont d'autres issues que de souffrir en silence et d'engendrer d'autres mal aimés. Qui viendront grossir les rangs de ce «sous-prolétariat affectif».

Heureusement qu'il y a les talents : ça permet aux petites gens de faire oublier pour un temps leur laideur, et de gagner l'affection de leurs pairs. Le malheur, c'est que l'illusion ne dure jamais longtemps.

Le spectacle a beau être distrayant, arrive toujours ce jour fatidique où le champion de bowling n'est plus capable de mettre ses doigts dans sa boule, et où le trompettiste ne peut plus porter son instrument à ses lèvres. Dénudé, diminué, l'ex-coqueluche du quartier n'aura plus, ce jour-là, qu'à se laisser mourir de froid dans une vieille automobile (*Au clair de la lune*) ou à périr sous les balles d'un amant jaloux (*Une histoire inventée*).⁽¹⁾

«L'amour est sans pitié», dit-on. Rarement un cinéaste nous l'aura démontré avec autant de brio. Le plus récent long métrage de Marc-André Forcier n'est pas qu'un spectacle haut en couleurs et riche en émotions (soulignons tout particulièrement le travail magnifique de Georges Dufaux à la photographie et de Serge Fiori à la musique) : c'est aussi une oeuvre profonde, qui nous parle de la difficulté d'aimer et de se faire aimer.

Un conte dense et touffu, qui confronte la jeunesse à la vieillesse, la beauté à la vérité et la souffrance des mal aimés (qui mystifient l'amour à force d'en rêver) à l'orgueil des mal aimants.

Richard Martineau

(1) Marc-André Forcier partagerait-il ses peurs? Craindrait-il ce jour où il ne fera plus de cinéma? Toujours est-il qu'il a déjà dit à un journaliste qu'il réalisait des longs métrages «pour impressionner (sa) blonde»...

LE NUMÉRO 150

La prochaine parution de **Séquences** marquera le cent-cinquantième numéro. À cette occasion, nous consacrerons une partie importante de cette édition au **jeune cinéma**. Ce numéro spécial comptera une centaine de pages et sera abondamment illustré. Nos lecteurs ne manqueront pas de retenir leur exemplaire. Le numéro 150 sortira vers le milieu de décembre 1990.