

Zoom in

Number 150, January 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50354ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1991). Review of [Zoom in]. *Séquences*, (150), 94–101.

VINCENT ET MOI



VINCENT ET MOI — (Vincent and Me) —

Réalisation: Michael Rubbo — **Scénario:** Michael Rubbo —

Production: Rock Demers

— **Images:** Andreas Poulsson — **Montage:** André Corriveau —

Musique: Pierick Houdy —

Son: Yvon Benoit —

Décors: Violette Daneau

— **Costumes:** Huguette

Gagné — **Interprétation:**

Nina Petronzio (Jo),

Christopher Forrest (Felix),

Paul Klerk (Joris),

Matthew Mabe (Tom

Mainfield), Anna-Maria

Gianotti (la grand-mère),

Vernon Dobtcheff (Dr.

Winkler), Andrée Pelletier

(Madame Wallis), Tcheky

Karyo (Vincent Van

Gogh), Wally Martin

(Burt), Michel Maillot (M.

Carruthers), Tamara

Witcher (Silva), Charles

Pitts (Frank Purvis), Dora

Petronzio (la mère de Jo),

Vittorio Rossi (le père de

Jo), Madame Calment

— **Origine:** Canada

(Québec) — 1990 — 100

minutes — **Distribution:**

CinémaPlus.

De ce temps-là, le cinéma se paie une pinte de Vincent. De Vincent Van Gogh faut-il dire et cela n'a rien de surprenant puisque 1990 marquait le centenaire de la mort du célèbre peintre hollandais. De plus, les nouvelles qui se sont répandues sur la vente récente à prix d'or de certains de ses tableaux a piqué la curiosité de beaucoup. Les divers films réalisés ces derniers temps ne semblent pourtant pas le résultat de l'opportunisme, mais le fruit de l'intérêt véritable d'artistes pour un autre. Cela a commencé par *Vincent*, documentaire biographique du cinéaste australien Paul Cox d'après les lettres écrites par Vincent Van Gogh à son frère Théo. Depuis, Robert Altman a réalisé pour la télévision *Vincent et Théo* qui a des chances d'être présenté en salle chez nous (cf. *Séquences* no 149, p.9) et Maurice Pialat a entrepris un *Van Gogh* avec Jacques Dutronc dans le rôle-titre. On ne doit pas oublier la merveilleuse séquence consacrée à Van Gogh dans *Rêves* de Kurosawa et il faut mentionner un film belge moins publicisé, *La Veillée* de Samy Pavel, qui illustre les réactions des membres de la famille du peintre après sa mort.

Chez nous aussi le culte de Van Gogh porte fruit avec un film des Productions La Fête réalisé par Michael Rubbo, auteur déjà de deux fantaisies populaires de la série «CONTES POUR TOUS»: *Opération beurre de pinottes* et *Les Aventures du timbre perdu*. Il s'agit d'une aventure humoristique et mouvementée centrée sur une

artiste en herbe, Joséphine dite Jo, qui voue à notre Vincent une immense admiration au point de l'imiter inconsciemment dans ses dessins et ses peintures. Venue de sa campagne à Montréal pour un stage de quelques semaines dans un institut artistique pour jeunes, Jo fait la connaissance d'un curieux bonhomme qui dit s'appeler Bruno Winkler et qui l'encourage à faire des dessins pour lui (les adultes quelque peu connaisseurs reconnaîtront dès le premier plan rapproché du bonhomme une allusion au «Portrait du docteur Gachet», ressemblance qui est d'ailleurs explicitée par la suite). Surprise de Jo lorsqu'une revue lui apprend qu'on a retrouvé à Amsterdam des croquis d'enfance de Van Gogh dans lesquels elle reconnaît ses propres oeuvres. Elle trouve moyen de se rendre en Hollande pour dénoncer l'escroquerie, ce qui l'entraîne dans une aventure surprenante en compagnie de son ami Félix et d'un jeune batelier d'Amsterdam, Joris.

Voilà bien une originale façon d'intéresser les jeunes au monde de l'art. En plus de quelques notions sur la vie de Van Gogh (le peintre lui-même paraissant dans quelques séquences évocatrices sous les traits de l'acteur français Tcheky Karyo), on fait allusion à d'autres artistes, tel le Douanier Rousseau, on établit des distinctions entre l'art véritable et les chromos commerciaux (peintures sur velours par exemple) et on amène le jeune à participer à l'enthousiasme de la création en voyant Jo au travail (notons que les

dessins censément conçus par l'héroïne sont du réalisateur lui-même, tout comme les copies d'oeuvres de Van Gogh dans le repaire des faussaires). A cela s'ajoutent des préoccupations écologiques (dans un spectacle monté à l'école) et quelques notations touristiques, la pittoresque ville d'Amsterdam et ses canaux servant de cadre aux développements de style policier de la deuxième partie.

Il faut noter d'ailleurs avec quelle facilité Rubbo fait se côtoyer les éléments de divers genres dans son film: comédie de moeurs, intrigue policière, évocation historique, péripéties amoureuses, aspects documentaires (dès les premières images, on nous présente la doyenne de France, une Arlésienne, Mme Calmant, âgée de cent quinze ans, qui a connu Vincent Van Gogh quand elle était jeune) et, pour rester dans la ligne fantaisiste de ses films précédents, une séquence onirique où se rencontrent Jo et Vincent pour des échanges insolites (le peintre s'amuse beaucoup lorsque la fillette lui apprend qu'au vingtième siècle ses oeuvres se vendent à coups de millions de dollars).

Notons que si le réalisateur a un sens piquant de l'insolite à divers moments, il ne recule pas non plus devant l'usage de clichés: musique d'orgue de barbarie dans le décor hollandais, plongées dans l'élément liquide, pieds menaçants aperçus sous un lit, etc.

Cargo

Nombreux sont les réalisateurs de pubs et de clips qui, lorsqu'ils mettent en scène leur premier long métrage, en profitent pour décupler «l'effet-télé» qui, jusque-là, caractérisait leur oeuvre. Contents de pouvoir — enfin — en mettre plein la vue, ils en remettent sur la lumière, le cadrage, le montage. Résultat: leur premier film n'est souvent rien d'autre qu'un spot publicitaire d'une heure et demie.

Pour son premier long métrage, François Girard, lui, a choisi d'aller en sens inverse. Plutôt que d'opter pour l'enflure (comme l'ont fait Ridley Scott, Tony Scott, Mary Lambert ou Phil Joanou), il a décidé d'utiliser à plein les 90 minutes dont il disposait. Libéré du carcan étroit dans lequel il était malgré lui maintenu (rappelons que Girard a signé plusieurs courts métrages expérimentaux, en plus de réaliser de nombreux clips — dont le désormais célèbre *60, rue des Lombards* pour Uzeb), il étire le temps, s'abandonne à la rêverie. Et nous raconte l'histoire d'un homme qui, soudainement, prend le large.

Cargo est d'ailleurs entièrement centré sur ce conflit qui oppose esclavage et liberté, vieillesse et jeunesse, claustrophobie et vertige. On y suit les aventures d'un homme d'âge mûr qui accompagne sa fille et son gendre dans une mini-croisière à bord d'un voilier. Hanté par la mort de sa femme, cet homme qui ne pense qu'à son travail tentera en vain d'établir une relation avec sa fille. C'est alors que le ciel se couvrira, qu'un orage éclatera — et que la fille et le gendre se noieront. Le père décidera alors d'affronter ses peurs et de traverser le miroir, le temps d'échanger quelques mots avec le fantôme de sa fille.

Mais cela fait partie de l'économie d'un conte pour jeunes gentiment mâtiné de suspense.

Il y a dans tout le film un vrai plaisir de vivre, de sentir et de créer que ne viennent guère gâcher quelques éléments caricaturaux: les escrocs de mélodrame, une grand-mère plus pittoresque que nature, etc. Le charme de l'ensemble repose d'ailleurs fortement sur la spontanéité d'une conquérante jeune interprète, Nina Petronzio, qui traverse toutes les scènes avec élan... et un joli sourire. N'est-il pas d'ailleurs intéressant de noter que plusieurs des grands succès de la série «Contes pour tous» sont centrés sur une fillette: *Bach et Bottine*, *La Grenouille et la baleine*, *Pas de répit pour Mélanie* et maintenant *Vincent et moi*?

Avec *Vincent et moi*, Michael Rubbo a fait oeuvre d'intérêt public sans oublier de captiver l'auditoire prévu. Ce cinéaste, qui a oeuvré dans le documentaire avant de se consacrer au cinéma pour enfants, a atteint dans ce domaine une aisance qui lui permet de faire partager ses admirations personnelles sans craindre d'ennuyer qui que ce soit. Son film se place avec honneur dans un effort cinématographique international pour faire mieux connaître un artiste de génie.

Robert-Claude Bérubé

On savait que François Girard maniait avec dextérité l'art du montage. Ce qu'on ignorait, c'est qu'il pouvait aussi se laisser porter par un sujet, qu'il pouvait se laisser imposer un rythme. Dans *Cargo*, on pourrait dire qu'il ne fait que cela: ce n'est pas le cinéaste ici qui impose sa vitesse; c'est le sujet qui «ralentit» le cinéaste. Au risque d'ennuyer le spectateur, Girard laisse ses images voguer au rythme des bruits et des silences qui ponctuent sa bande-son.

Même s'il n'en a ni la signification philosophique, ni la profondeur métaphysique, le film de Girard évoque par moments *Le Bateau-phare* de Skolimowski et *Solaris* d'Andrei Tarkovski. Comme le premier, il emprunte l'image du bateau pour nous parler du mouvement et de son contraire, l'immobilité. Et comme le second, il jongle avec les souvenirs et ressuscite les morts pour mieux mettre en relief les remords qui rongent, lentement mais sûrement, son personnage.

Oh! bien sûr, le scénario et le sous-texte de *Cargo* manquent un peu d'étoffe, et le duo Girard-Langlois aurait pu explorer davantage l'aspect fantastique de leur film; reste que ce long métrage audacieux réussit malgré tout à laisser sa marque et à se distinguer de l'ensemble de la production québécoise. Comme un marin épris d'aventure, François Girard a tracé sa propre trajectoire et la suit à la lettre. Pas une fois ne se laissera-t-il distraire par le chant des sirènes ou l'appel d'un certain public. Comme son personnage, il va au bout de son chemin, dut-il se perdre en cours de route ou se retrouver dans un cul-de-sac. La durée même du long métrage n'appelle-t-elle pas la fuite, la quête? Pourquoi Girard aurait-il pris la mer si ce n'était pour suivre son étoile et jouir de sa nouvelle liberté?



CARGO — Réalisation: François Girard — **Scénario:** Michel Langlois et François Girard — **Production:** Bruno Jobin, Francine Forest — **Images:** Daniel Jobin — **Montage:** Gaëtan Huot — **Musique:** Bill Vorn, Gaëtan Gravel — **Son:** Artefact — **Décor:** Jean-Baptiste Tard — **Costumes:** Andrée Morin — **Interprétation:** Michel Dumont (Philippe), Geneviève Rioux (Alice), Guy Thauvette (Marcel), Patricia Nolin (Michelle), Lorne Brass (le joueur d'harmonica), Nelson Villagra (le capitaine), Manuel Aranjuiz (l'officier), Job Léveillé-Bernard (Félix), Tyrone Benskin (l'opérateur radio) — **Origine:** Canada (Québec) — 1990 — 90 minutes — **Distribution:** Prima Film.



Cargo ne se contente pas de nous raconter l'histoire d'une relation entre un père et sa fille : il nous propose une réflexion sur la création, sur l'acte même de filmer. Le scénario semble en effet déchiré entre deux pôles. D'un côté, il y a le capitaine, un rêveur pour qui la vie n'a ni but ni raison; et de l'autre, le père, un *workaholic* qui «perd sa vie à vouloir la gagner». Or, qui sont ces personnages, sinon l'artiste qui crève à ne pas savoir où il va, et l'exécutant qui crève à ne pas pouvoir aller où il veut? Dans ces deux personnages, ce sont deux visions du métier de réalisateur qui s'affrontent : le poète qui a coupé ses amarres et qui poursuit inlassablement ses mirages, et le technicien qui met tout son talent au service d'un produit. Tous deux se ressemblent, tous deux sont prisonniers d'un même donjon. Le premier, condamné à se perdre; le second, condamné à ne jamais se trouver.

Et entre les deux, il y a la fille. La fille qui ne veut pas rester mais qui hésite à partir; la fille qui voudrait à la fois être ici et ailleurs, sur

la terre comme au ciel. Comme Girard — et comme tous ces artistes contemporains qui ne savent s'ils doivent d'abord être poète ou conteur —, cette fille entretient avec son père (c'est-à-dire avec l'anecdote, avec l'histoire) une relation ambiguë. Parfois, elle lui donne la réplique — faisant ainsi «avancer» le scénario. Parfois, elle s'exile dans ses rêves — forçant ainsi le scénario à déraiper. Selon qu'elle choisit d'être la fille de son père ou la femme de son copain, le film devient récit ou poème.

Qui gagne, à la fin? Devinez : l'artiste. Tirailé entre l'envie d'explorer ses rêves et l'envie de raconter une histoire avec un début, un milieu et une fin, Girard finit par rompre ses attaches et par suivre ses instincts. Vers la fin, *Cargo* devient un film impressionniste, que l'on ressent plus que l'on comprend. Ce n'est plus tant l'histoire et les personnages qui captent notre attention, que le vent et le temps.

Vu qu'on n'a jamais aussi bien filmé un cargo (avec ce que tout cela comprend de boulons rouillés, de peinture écaillée, de cordes mouillées et de métal tordu) depuis *La Pirate* de Jacques Doillon, et vu que Michel Dumont y est tout simplement extraordinaire, on se demande bien pourquoi nous boudierions notre plaisir. Certes, *Cargo* n'est pas un film achevé; mais il n'en demeure pas moins un film fascinant sur les angoisses du «clippeur» au moment de tourner son premier long métrage.

Un poème sur le vertige que les réalisateurs de courts métrages ressentent lorsqu'ils se retrouvent soudainement devant de vastes horizons, face à leur liberté. Et prêts à partir.

Richard Martineau

Le Diable d'Amérique

LE DIABLE D'AMÉRIQUE —

Réalisation: Gilles Carle
Scénario: Gilles Carle
Recherche: Danielle Pigeon et Camille Coudari — **Production:** Yvon Provost, Éric Michel et Muriel Rosé — **Images:** Jean-Pierre Lachapelle — **Montage:** Christian Marcotte — **Musique:** Dr. John — **Son:** Richard Besse — **Interviewés:** Barry Jean Ancelet, Jean Du Berger, François-Marc Gagnon, Michel Indergand, Benoît Lacroix, O.P., Sherril Mulhem, Alain Sérafini, Séverine Singh — **Origine:** Canada (Québec) — 1990 — 73 minutes — **Distribution:** Cinéma Libre.

Le diable! Qui de nos jours croit encore au diable? La superstition, le hasard seraient-ils des preuves de sa présence parmi nous? Quoi qu'il en soit, le diable c'est celui qui divise. Celui qui rompt le charme. Et quand quelqu'un ne nous plaît pas, on l'envoie au diable. Ah! si on savait où il se tient. Bien malin qui peut le prétendre. Toutefois, Gilles Carle s'est mis dans la tête de le poursuivre. Diable d'homme! Il fallait une dose d'humour pour entreprendre un tel échantillonnage. Mais on peut dire qu'il a su le surprendre à divers moments de notre histoire. C'est donc une sorte d'inventaire rapide qu'il nous propose, mais un inventaire fortement éloquent. Pour cette exploration, il s'est entouré de chasseurs diablement compétents. Alors, dépistant le maître des ténèbres, le cinéaste nous éclaire brillamment. Pour lui, faire découvrir est un plaisir qu'il sait susciter habilement.

Gilles Carle est passé maître dans le documentaire. Il a d'ailleurs commencé sa carrière avec des courts métrages dont le plus connu est sans doute *Percé on the Rocks* (1964). C'est beaucoup plus tard, après de nombreux longs métrages de fiction qu'il a réalisé des documentaires dramatiques (qu'il ne faut pas confondre avec des docudrames qu'il rejette comme bâtarde) avec *Jouer sa vie* (1982), *Cinéma, cinéma* (1985), *Ô Picasso* (1985), *Vive Québec* (1988). Ces

documentaires n'ont rien de didactique. Il ne s'agit pas de cours professoraux, mais de réflexion sur un sujet donné. En regardant jouer aux échecs, le spectateur se rend compte de la concentration que ce «jeu» exige. Et en examinant Picasso et son oeuvre, il découvre un génie de la création. Ainsi de suite. Avec le diable, qu'est-ce que Gilles Carle entend nous faire savoir? Tout simplement que, sous une forme ou une autre, le diable est un malin (c'est son nom). Ne lui demandez pas de s'identifier. Il est trop rusé pour cela. Il cherche à séduire. Et c'est par la façon dont et où il se glisse qu'il parvient à surprendre. Il est l'araignée qui tisse sa toile : le naïf s'y laisse prendre.

Ce qui est intéressant chez Gilles Carle, c'est d'examiner le procédé qui rend ses films documentaires si attrayants. Donc, il fait appel à des gens renseignés. Ici, un ecclésiastique et deux universitaires qui s'y connaissent en démonologie. Mais il ne suffit pas de les interroger (d'ailleurs on ne voit jamais l'interlocuteur). La personne importante, c'est celle qui porte témoignage. Toutefois, le cinéaste se garde bien de lui donner la parole trop longtemps. Il introduit des images qui illustrent ce qui est énoncé. De plus, pour rendre le «discours» plus léger, il introduit des pensées qui ajoutent une note amusante au récit. Il faut reconnaître que les trois

intervenants ont assez de verve pour faire leur numéro. Leur élocution, leur articulation, leur voix, apportent des éléments provocateurs qui retiennent l'attention du spectateur. Mais Gilles Carle nous promène d'un lieu à un autre. Il nous conduit de l'île Verte où des cavaliers masqués dissipent les esprits, comme il nous amène dans un champ de Rigaud où la légende nous apprend que le cultivateur qui travaillait le dimanche a vu ses pommes de terre changées en roches. Il n'est donc pas nécessaire que le diable apparaisse avec ses attributs fourchus. Il suffit que nous reconnaissons ses travaux extravagants. Ainsi donc nous allons des rites vaudous aux coutumes étranges pour discerner l'influence de l'esprit malin. Ces faits, que la musique incantatoire met en relief, nous laissent pour le moins perplexes. Il faut le dire, pendant plus d'une heure, nous avons vécu dans l'atmosphère intrigante d'oeuvres inquiétantes et nous n'avons pas eu peur. Peut-être Carle a-t-il reçu le don d'exorciste? Son documentaire dramatique est plus divertissant qu'angoissant. Ce qui ne nous empêche pas de nous interroger sur la présence du diable dans notre monde d'aujourd'hui. C'est ainsi qu'il pourrait se glisser à l'intérieur d'un ordinateur, et même arriver jusqu'à notre cerveau. Gilles Carle au lieu de nous



rassurer finirait-il par nous inquiéter vraiment? À moins qu'il ne tombe lui-même dans la science-fiction. Ou la science-fiction serait-elle l'oeuvre du diable! Diable! que de questions interminables. Vite, Gilles Carle, délivrez-nous du diable!

Léo Bonneville

Hotel Chronicles

Brève description pour revue de divertissement (genre *Pariscope*) : Traversant les États-Unis, une femme poursuit un itinéraire intérieur qui lui fait se rendre compte de l'importance de la solitude, de la pensée et des choses. Léa Pool (*La Femme de l'hôtel, Anne Trister, A corps perdu*) renouvelle son vague à l'âme dans des images construites autour d'un voyage personnel où le questionnement contemporain prend toute son importance. Du cinéma intellectuel pas nécessairement pour initiés. (Mais il vise très visiblement à l'être.)

Présentation-capsule d'un film qui passerait à la télévision payante (genre *Super Écran*) : une femme seule entreprend un voyage de l'est à l'ouest des États-Unis. En chemin, elle rencontre des personnages étranges, loufoques ou romantiques, qui lui donnent une liberté. Des extraits de films de discours célèbres prononcés par des politiciens, de bandes d'actualités de style télévision parsèment cette étude, oeuvre d'une cinéaste à la recherche d'une identité aussi bien que d'un espoir au bout d'un tunnel tant de fois traversé.

Appréciation expresse destinée aux dernières pages du cahier critique d'un magazine de cinéma (genre revue française) : langueur et éternité d'un pays à la recherche de sa définition, *Hotel Chronicles* se veut, de par son titre même, une chronique. Une chronique de quoi, on ne le sait pas très bien. Ça n'a pas véritablement d'importance puisque le sujet, maintes fois abordé, ne se prête pas à une étude approfondie. Cependant, la description d'un désenchantement risquait fort bien d'aboutir à un film sans chaleur, formé de petits morceaux mis bout à bout. Léa Pool tire bien son épingle du jeu, même si elle s'écorche un peu la peau. Pourquoi une Canadienne s'inquiète-t-elle tellement de la vie américaine, de ce que les États-Unis sont devenus, vont devenir? De la part d'une artiste du Québec, «le pays dans le pays dans le pays» qui veut

s'affirmer indépendamment des autres influences (voir l'entrefilet paru dans *Le Monde* du X 1992, page 39, en bas à droite), cela laisse songeur. Le dossier de presse indique que Léa Pool a inscrit son film dans le cadre d'une série «sur l'Amérique», tournée par divers réalisateurs sous l'égide du prestigieux Office national du film du Canada. Allez donc savoir pourquoi.

Article sérieux pour magazine sérieux (genre *Séquences*) :

Intelligente, l'étude de Léa Pool sur l'Amérique? Peut-être si l'on regarde de plus près, si l'on se force un peu, si on considère le documentaire comme un pensum à messages, un réservoir à idées reçues qu'il faudrait «dé-recevoir», l'ultime outil d'un artiste cinématographique pour faire plus vrai que vrai.

Le vrai de vrai : nous sommes bien dans le pays du Coke et la réalisatrice ne cherche aucunement à nous montrer qu'il en est autrement. D'un hôtel à l'autre, d'un bout à l'autre du continent, elle nous gratifie d'un certain nombre d'images tirées sur le vif, qui illustrent sans doute un propos (lequel? voir plus loin), mais qui semblent malgré tout glanées au hasard des rencontres. Le hasard peut faire bien les choses s'il est accommodé à la sauce du jour et s'il est servi tout chaud tout beau, comme à un hôte de choix. Mais quel thème, quel sujet, quel événement proprement américains ne sont pas abordés dans *Hotel Chronicles*? La télévision omniprésente, la crise du logement, les rues mal famées, les grands passages des discours de Kennedy et de Martin Luther King, la guerre du Viêt-nam... Tout y passe. On s'y prend même, à deviner «le truc typiquement U.S.» qui va suivre : le grand rêve américain, les cow-boys, les machines à sous las-végasiennes, les bagages de sable de Malibu...

HOTEL CHRONICLES —
Réalisation: Léa Pool —
Recherche et entrevues: Léa Pool, Laurent Gagliardi —
Production: Éric Michel —
Images: Georges Dufaux —
Montage: Alain Belhumeur —
Musique: Robert M. Lepage —
Son: Richard Besse —
Texte et narration: Léa Pool —
Origine: Canada (Québec) — 1990 — 75 minutes —
Distribution: Cinéma Libre.

Travelogue? Suite ininterrompue de cartes postales connues, avalées, digérées, qu'on nous ressert sans qu'on en redemande? Probablement pas, parce que Léa Pool sait où elle va (je ne parle pas ici de la seule Route 66), parce qu'elle a dans l'idée d'enrichir son film d'un commentaire hors champ qui ponctuera le voyage.

Il se trouve que le commentaire en question a lui aussi un goût de déjà-vu. C'est une suite de pensées pseudo-poétiques, dites d'une voix plus ou moins monocorde, qui ressemblent à ces poèmes de notre littérature des années 60, hachurés, presque plus harangués que récités, et qui traitent de solitude, de situations vagues et effilochées, de manque d'intérêt vis-à-vis de tout, presque de mort souhaitée.

Je ne reproche véritablement rien à Léa Pool. Son film, comme d'habitude irréprochable sur le plan de la qualité visuelle, vaut par ses images fouillées, son rythme délibérément cadencé, qui va à la vitesse de la route, long et monotone. Mais je pense qu'il se laisse voir, plutôt que se regarde, à part un je ne sais quoi qui dérive sans doute du sujet choisi (qu'y a-t-il de vraiment reluisant dans la vie actuelle de nos voisins du sud?) ou du regard qu'elle a voulu y porter.

Hotel Chronicles ne veut-il être qu'un miroir? Qu'un objet à regarder sans avoir à y toucher? A-t-on voulu essayer de nous montrer ce qui nous attend chez nous, *at home*, si nous suivons l'exemple des Américains qui se contentent de peu, vivent au jour le jour leur vie sempiternellement recommencée et s'extasient devant un jeu télévisé?

Une phrase de Claude Chabrol, lue récemment dans un livre, me revient à l'esprit et je suis allé la chercher pour la reprendre telle quelle. On demandait à Chabrol si le cinéma devait être, justement, un miroir, et il a répondu : «Il ne faut surtout pas que les gens rentrent du cinéma chez eux rassurés et béats. Vous pouvez montrer un héros prolétarien, mais s'il triomphe trop facilement, l'ouvrier rentrera chez lui tranquillement, en embrassant femme et enfants, rassuré.» Pour lui, comme pour plusieurs cinéphilos qui croient (encore) dans la force du cinéma, il s'agit de nommer et de semer l'inquiétude certes, mais aussi de placer les gens devant un problème tout en les obligeant à réagir librement.

Si elle avait réussi à ébranler certaines certitudes, à réveiller les gens sur certaines absurdités de la vie américaine (la nôtre finalement, ne nous leurrions pas trop tout de même), Léa Pool aurait



gagné un pari qui est le pari numéro un du cinéaste, et du documentariste en particulier, celui de faire découvrir au spectateur, par l'entremise d'une histoire, d'un portrait de société, le double troublant de sa propre ambiguïté.

Mais la cinéaste a, semble-t-il, adopté la démarche inverse. Elle a fait son film à l'image même du sujet qu'elle traite. Elle a montré l'incapacité, le trouble moral qui verrouille les têtes et les sexes, et l'a fait sous le couvert d'une vague histoire d'amour racontée en off (son amour pour l'Amérique, semble-t-il), qui s'étend et s'élargit sans que son héroïne puisse y puiser la force nécessaire à la mettre de côté, à l'éliminer pour de bon. Forcer le monde à ne pas accepter les valeurs reçues comme intangibles n'est pas compatible avec la vision (qui se veut satirique) qu'elle nous présente des Américains. On rit un bon coup lorsque paraît le personnage (hilarant, il est vrai) du Hongrois cow-boy, on sourit lorsqu'on reconnaît au tournant certains tics, certains clichés. Mais s'arrête-t-on suffisamment pour remarquer que ces clichés, ces tics sont ceux mêmes dont la télé américaine nous gave depuis qu'elle existe? La vision d'un monde imbécile suffit-elle à nous forcer de nous demander s'il est temps que cessent enfin les imbécillités?

Je suis sorti de *Hotel Chronicles* en me demandant si nos cinéastes sont suffisamment subversifs, si la peur du vide est devenu, avec le temps, un signe d'affadissement. Un film pareil, réalisé de main de maître superbement photographié, ne devait-il pas me porter à réagir d'une manière ou d'une autre, plutôt que de renforcer mes propres certitudes teintées de pessimisme?

Maurice Elia

Manuel, le fils emprunté

Dans ses trois derniers longs métrages, François Labonté examine les relations entre un père et son fils. Le fils doit s'entraîner durement pour une course pédestre, afin de prouver sa détermination et gagner l'affection de son père (*Henri*, 1986). Il en va pour ainsi dire de même pour Gaspard et son fils qui finissent par se réconcilier, après une course au billet de loterie perdu. (*Gaspard et fils*, 1988.) Avec *Manuel, le fils emprunté* (1990), un père a perdu son fils aux mains d'un anarchiste.

Le Plateau Mont-Royal a fait naître la saga de Michel Tremblay. C'est là aussi qu'Yves Beauchemin a situé son roman *Le Matou*, centré sur *La Binerie*, avenue du Mont-Royal, et que Jean Beaudin a porté à l'écran, en 1985. François Labonté place ses personnages un peu plus au sud, rue Rachel où se regroupent les Portugais. D'ailleurs, n'ont-ils pas récemment inauguré leur propre église bâtie à l'angle des rues Saint-Urbain et Rachel?⁽¹⁾ Vasco, le père de Manuel, est un immigré qui est venu s'établir à Montréal pour ouvrir une

MANUEL, LE FILS EMPRUNTÉ — **Réalisation:** François Labonté — **Scénario:** Gerald Wexler — **Production:** Francine Forest, Nardo Castillo — **Images:** Karol Ike — **Montage:** François Gill — **Musique:** Osvaldo Montes — **Son:** Dominique Chartrand — **Décor:** Normand Sarrazin — **Costumes:** Denis Sprdouklis — **Interprétation:** Nuno Da Costa (Manuel Estrada), Francisco Rabal (Alvarez), Kim Yaroshevskaya (Rosa Alvarez), Luiz Saraiva (Vasco Estrada), Michel Dumont (le directeur), Isabel Serra (Estella Estrada), Robert Toupin (M. Fortier), Ginette Boivin (Michelle Leclerc) — **Origine:** Canada (Québec) — 1989 — 80 minutes — **Distribution:** Cléo 24.

boulangerie et ramasser un peu d'argent. Sa fille Estrella y travaille et son jeune frère Manuel y donne un coup de main dans ses temps libres.

La question qui vient à l'esprit : pourquoi Manuel quitte-t-il définitivement la maison? On ne connaît pas grand-chose des relations entre le père et l'enfant, sinon que les résultats scolaires de Manuel sont nuls et que le père ne travaille pas durement pour que son fils devienne un crétin. Mais vite on se rend compte que Manuel a plus d'aptitudes pour frapper avec ses poings que pour tenir un stylo. Toutefois sa fugue va lui faire rencontrer un trio de jeunes voyous qui le force à chaparder. Mais il a déjà commencé, en subtilisant un presse-papier en forme de prisme chez le cordonnier. Ce sera son objet fétiche. Il le fera pivoter comme pour chercher la lumière qui lui indiquera la direction à prendre.

La vie de vagabond n'est pas de tout repos. Manuel sera victime de ses compagnons. Il faudra que le cordonnier le recueille et le soigne chez lui pour que commence une relation entre lui et l'enfant.

C'est ainsi qu'il va découvrir un véritable anarchiste ancré dans ses idées. (Pas un communiste!) Et comme Alvarez se rend compte que Manuel ne sait pas lire, il va lui apprendre la lecture. Cet apprentissage se fera, non dans des livres de contes, mais dans de vieux bouquins rapportés d'Espagne. Manuel ne comprend pas grand chose à tout ce charabia théorique. Mais Alvarez va l'accompagner dans son cheminement. Pour l'anarchiste, la société est inutile et oppressive. Et les riches exploitent toujours les pauvres. Cela, Manuel l'accepte sans discernement. Il arrive même à un certain moment à confondre son maître. Bardé de principes révolutionnaires, Manuel retournera à l'école. Ce sera pour contester évidemment l'autorité et soulever ses camarades. Cet excès de zèle lui vaudra les reproches d'Alvarez. Reproches que Manuel considère comme une véritable trahison.

François Labonté ne s'embarrasse pas de subtilités dans le développement du scénario. Manuel gobe les principes anarchistes, sans les passer au crible de son jugement. Il sera sinon une victime, du moins un disciple enflammé. Quand Alvarez se rend compte des gestes démesurés de Manuel, il est trop tard. L'élève s'est permis de faire ce que le maître n'a pas su accomplir en son temps.

Il va sans dire que le contact entre Manuel et Alvarez n'a joué que dans un sens. Rosa, la femme d'Alvarez, a beau prévenir

(1) C'est cette église que l'on voit dans le film.



Manuel que son mari le tarabuste avec ses rêves d'autrefois, cela est peine perdue. Manuel n'a d'oreilles que pour le vieil anarchiste. Le père de Manuel ne comprend pas pourquoi son fils s'attache au cordonnier, alors qu'il essaie lui-même de lui faire donner une instruction convenable. C'est qu'il y a entre Alvarez et Manuel une sorte de connivence. Incompris par son père, Manuel a trouvé chez Alvarez une formation qui répondait à ses dispositions. La partie est gagnée pour Alvarez : Manuel sera son double.

Il faut dire que le réalisateur a eu la main heureuse en obtenant le concours de Francisco Rabal pour le rôle d'Alvarez. Cet acteur prestigieux a su se faire une tête de cordonnier hors de tout doute. Avec son accent espagnol, il traduit les convictions d'un anarchiste. Quant au jeune Nuno Da Costa, il s'affirme comme un jeune acteur plein de talent. Il a su devenir l'espiègle Manuel, décidé et frondeur.

Pour faire mieux saisir le passé d'Alvarez, François Labonté est allé chercher des documents cinématographiques rappelant la Guerre civile d'Espagne. Ces séquences donnent une idée de ces temps d'affrontements terribles. Manuel est sensible à ces images, surtout celles qui présentent des jeunes mourant pour une cause. Écoutant Alvarez raconter comment il a été sauvé par un jeune berger, il n'hésite pas à lui dire : «Si j'avais été dans la montagne, j'aurais fait comme le jeune berger!» C'est assez dire l'attachement que Manuel porte à Alvarez.

Manuel, le fils emprunté est un beau film qui montre les influences des adultes sur les jeunes. Il montre aussi que les jeunes doivent avoir un but dans la vie. Bref, *Manuel, le fils emprunté* est un film tonique.

Léo Bonneville

La Fille du maquignon

La bande-annonce m'avait fait l'effet d'un formidable condensé ciné-littéraire : Réjean Lefrançois, qui me rappelle toujours un Gabin première manière, lutte tant bien que mal, tel François Paradis loin de sa Maria, contre les rafales hivernales qui soufflent sur la forêt. Qui plus est, il conduit une carriole comme le faisait Antoine dans *Mon oncle Antoine* (le plan est d'ailleurs très voisin de ceux tournés

par Jutra).

Le film me confirmera que le récit se déroule dans le paysage enchanteur de ces quelques arpents de neige, qui suit celui plus rougeoyant des forêts automnales pour lesquelles la caméra de Mazouz semble éprouver une indéfectible passion. Cela nous vaut

une véritable orgie de cartes postales ; mises bout à bout, elles totaliseraient certainement une bonne quinzaine de minutes, et donneraient sans doute à n'importe quel touriste une irrésistible envie de venir parcourir notre pays.

Il fut un temps où l'on reprochait aux cinéastes un abus de la carte postale ; Kubrick lui-même dans *Barry Lyndon* n'y a pas échappé. Dans le film de Mazouz, au moins peut-on conférer à cet emploi un rôle indicateur en ce qui concerne le rythme saisonnier du récit. Quoiqu'il en soit, *La Fille du maquignon* est un film essentiellement esthétique ; mais aussi un scénario nourri de clichés, c'est le cas de le dire. En voici les éléments de base : un orphelin irlandais devient le pupille d'un curé quelque peu jouisseur qui préfère Rabelais aux Saints Évangiles ; le jeune Tim aime la fille du maquignon, la belle Catherine, qui excite bien des mâles et scandalise les incontournables bigotes (caricaturalement campées par un trio d'actrices plus ou moins spécialisées dans ce genre de composition). La «sauvageonne» rappelle de plus en plus à son père sa défunte épouse et suscite en lui quelque désir moralement discutable. C'est le syndrome «Peau d'âne» (ce qui somme toute conviendrait presque au maquignon qu'il est).

Férocelement jaloux du jeune Irlandais, notre homme vient bien près de l'étrangler après l'avoir surpris au lit avec sa fille. Une fois terminée la bagarre d'usage, où le père indigne trouve la mort, nos deux tourtereaux fuient à travers la clairière avoisinante. Avouons que le plan final, où l'on voit les lueurs d'un brasier se refléter sur la neige tombante, est d'une saisissante beauté. Une belle image de plus.

Malgré tout, *La Fille du maquignon* ne m'apparaît pas comme un film raté, au contraire. En tenant compte du scénario (auquel il a collaboré), Mazouz semble conscient de ses propres limites ; il



préfère donc jouer à fond la carte (postale...) du film folklorique, sans toutefois renoncer à ajouter ça et là son grain de sel humoristique. Soyons franc : pour un réalisateur d'origine étrangère, ça prend tout de même un sacré culot d'oser tâter d'un cinéma du terroir que d'aucuns croyaient révolu. Mais Mazouz me paraît démontrer assez de talent pour s'attaquer éventuellement à un sujet plus ambitieux. Même si son film agace, il faut lui reconnaître un sens du travail bien fait, et apprécier, parmi une avalanche de clichés, quelques plans originaux composés avec beaucoup de goût et de précision.

Ajoutons que si certains comédiens trop marqués par le style télé-théâtral finissent par lasser le spectateur le plus patient, d'autres savent se montrer convaincants, malgré l'inconsistance de leur personnage. Sabourin, bien sûr, mais aussi Côté dans le rôle pourtant éculé du quêteux nomade ; la justesse de la moindre de ses mimiques, du plus furtif de ses regards nous étonne encore.

Quant aux deux amants, ils s'en tirent avec honneur. Mais pour un prix d'interprétation, il faudra repasser.

Denis Desjardins

I'm Happy, You're Happy, We're All Happy, Happy, Happy, Happy

Le réalisateur s'est affublé d'un pseudonyme clownesque, Velcrow Ripper, ce qui donne une idée de son approche du cinéma. Il prétend s'inspirer d'Ionesco et de Beckett, rien que ça ; je n'invente rien, c'est écrit noir sur blanc dans le dossier de presse. Son film raconte les tribulations d'un imbécile heureux dans un monde absurde. C'est un projet qu'il a entrepris à vingt ans, alors qu'il étudiait le cinéma à Vancouver, et qu'il a poursuivi pendant cinq ans à travers toutes sortes de tribulations. On pourrait donc lui décerner un prix d'endurance tant pour sa détermination que pour la patience qu'il exige des spectateurs. Le résultat donne, en effet, l'impression d'un canular pur et simple tant les gags sont simples et l'exécution des scènes sent l'amateurisme. En accumulant des idées censément brillantes qui se révèlent à l'usage répétitives et/ou creuses, Velcrow Ripper a réussi à remplir quatre-vingts minutes de projection. Il apparaît à l'évidence que sa principale cible est le conformisme, étant donnée l'insistance qu'il met à dépeindre tous ses figurants comme des automates sous l'emprise d'euphorisants, vêtus de complets à carreaux d'un goût affreux et armés d'un attaché-case conventionnel.

Le héros, quant à lui, est un pauvre hère affligé de parents engoncés dans des habitudes stériles ; le père ingurgite bière après bière devant son poste et la mère, qui a l'air d'un travesti, ne sort pas de sa chambre. En somme, on a là un abrégé des clichés des revues estudiantines contestataires où la société de consommation est prise à partie ; c'est l'illustration revue et complétée du conformisme de l'anti-conformisme.

Les gags qui font sourire à première vue, par exemple l'emploi du héros qui consiste à saler des craquelins à la main, finissent par agacer au dixième passage ; alors imaginez ceux qui exaspèrent instantanément. L'originalité à tout crin n'est pas nécessairement un critère de qualité et Velcrow Ripper a beaucoup à apprendre dans le contrôle des inspirations qu'il croit géniales.

Robert-Claude Bérubé

LA FILLE DU MAQUIGNON

— **Réalisation:** Abderrahmane Mazouz
— **Scénario:** Pierre-Yves Pépin — **Production:** Ann Burke, Marcel Giroux — **Images:** Philippe Lavalette — **Montage:** Yves Chaput — **Musique:** François Dompière — **Son:** Daniel Masse — **Décor:** Réal Proulx — **Costumes:** Sylvie Melançon — **Interprétation:** Andréa Parro (Catherine St-Onge), Emmanuel Charest (Timothy O'Gallagher), Marcel Sabourin (le curé Dumouchel), Réjean Lefrançois (Roland St-Onge), Denise Filiatrault (Victorine Lalancette), Jocelyn Bérubé (le bedeau), Véronique Le Flaguais (Valéda), Mireille Thibault (Rosanna), Marc Favreau (le docteur), Michel Côté (le quêteux) — **Origine:** Canada (Québec) — 1990 — 82 minutes — **Distribution:** Prima Film.

I'M HAPPY, YOU'RE HAPPY, WE'RE ALL HAPPY, HAPPY, HAPPY, HAPPY, — **Réalisation:** Velcrow Ripper — **Scénario:** Velcrow Ripper — **Production:** Velcrow Ripper — **Images:** Velcrow Ripper — **Montage:** Velcrow Ripper — **Musique:** Jean-Luc Perron — **Son:** Jean-Luc Perron — **Décor:** Mia Wood — **Costumes:** Mia Wood — **Interprétation:** Yako d'Aburn (le garçon), Yako d'Aburn (la mère), Joseph Tornwell (Papa), Velcrow Ripper (Bob) — **Origine:** Canada (Québec) — 1990 — 80 minutes — **Distribution:** Main Film.