

Zoom in

Number 130, August 1987

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50708ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

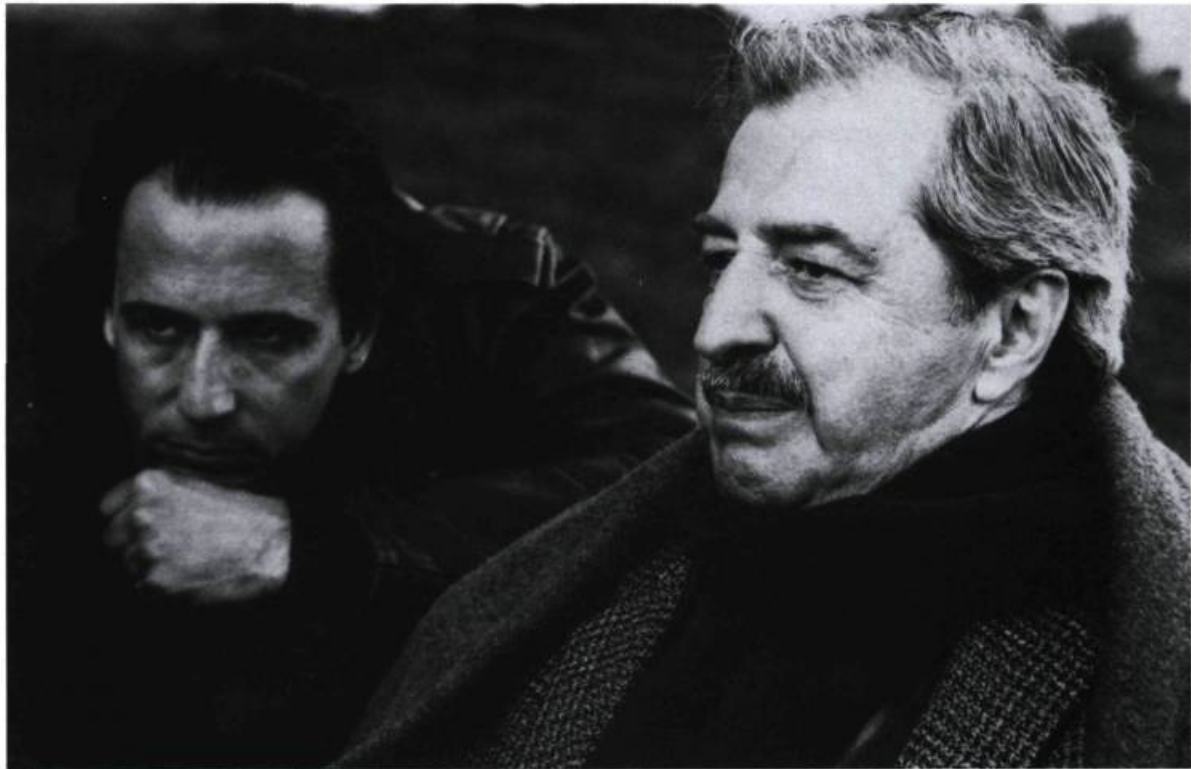
1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1987). Review of [Zoom in]. *Séquences*, (130), 60–63.

UN ZOO LA NUIT



UN ZOO LA NUIT — Réalisation: Jean-Claude Lauzon — Scénario: Jean-Claude Lauzon — Production: Roger Frappier et Pierre Gendron — Images: Guy Dufaux — Décors: Michèle Forest — Direction artistique: Jean-Baptiste Tard — Costumes: Andrée Morin — Son: Yvon Benoit — Montage: Michel Arcand — Musique: Jean Corriveau — Interprétation: Roger Le Bel [Albert], Gilles Maheu [Marcel], Lynne Adams [Julie], Lorne Brass [George], Germain Houde [Charlie], Corrado Mastropasqua [Tony], Anna-Maria Giannotti [Angelica], Nereo Lorenzi [Pepe], Amulettte Garneau [Yvonne], Luc Proulx [un cuisinier], Nicolas Clarizio [un ouvrier], Vincent Lefino [un ouvrier], Jean-Pierre Saulnier [le garde à l'entrée], Jean-Pierre Bergeron [le garde de cellule], Dominique Michel [la réceptionniste], Denys Arcand [l'homme du peep show], Walter Massey [M. Chagnon] — Origine: Canada [Québec] — 1987 — Distribution: Cinéma Plus.

Précisons tout de suite qu'*Un zoo la nuit* n'est ni *Mauvais sang* ni *Diva*. Les constantes références, comparaisons et autres parallélismes avec les films de Carax et de Beineix ne font que diminuer l'extrême densité du film de Jean-Claude Lauzon. Trois films différents qui n'ont en commun ni la photographie (les rouges et les noirs dominants sont le noyau d'une cinquantaine d'autres films récents), ni la musique (éclatée dans *Diva*, cotonneuse et feutrée dans *Mauvais sang*, souple et construite selon les brillantes dissonances du scénario dans *Un zoo la nuit*).

Premier long métrage d'un cinéaste dont l'écriture cinématographique est innovatrice à plus d'un titre, *Un zoo la nuit* est un film dépouillé où, pour une fois dans une production québécoise, aucun aspect n'est privilégié par rapport à un autre. Des dialogues justes et d'une concision désarmante illustrent une image aux textures psychologiques profondes qu'enrobent une trame musicale solide et des bruitages serrés.

On n'a pas l'impression, avec Lauzon, de plonger dans les bas-fonds d'un monde aux rues sombres, aux personnages étiquetés « sortant de prison » ou « désaxés sociaux ». Point de visages livides ici, de ces regards cavernes censés montrer la détresse d'un univers sur fond de ville brillant sous une pluie noire et glacée. Point de climat oppressant destiné à nous faire « réfléchir sur nous-mêmes » et sur notre place dans la contemporanéité. Bien au contraire. *Un zoo la nuit* est un film ouvert qui décrit la liberté illusoire d'être déjà déchirés parce qu'en état d'emprisonnement perpétuel, confrontés, condamnés à une souffrance de société. Ces êtres peuvent être chacun de nous. À aucun moment ils ne nous apparaissent comme des personnages. Leurs vies sont des vies normales avec leurs instants de conscience mêlés à l'épaisse solitude de leurs désirs inaccessibles ou refoulés.

Après deux ans de réclusion, Marcel aborde sa ville et ses proches de façon progressive. D'abord son appartement qu'il déshabille avec soin de ses housses fantomatiques. C'est un de ces *lofts* spacieux à travers les larges fenêtres duquel se profile la structure métallique du pont Jacques-Cartier, squelette immobile qui semble avoir patiemment attendu son retour. Dans le studio, c'est ensuite le lent dénudement de sa musique, de ses synthétiseurs et de sa moto. Des affiches sont supprimées, des tentures ôtées, des rideaux ouverts sur un soleil rouge. Lentement, Marcel se souvient. En fait, il n'a jamais oublié, sauf que cette fois-ci tout ne lui semble pas si facile. De ce côté-ci des murs de la prison, la vie et les choses possèdent une similarité affligeante que la caméra de Lauzon souligne avec une effrayante vérité: carreaux des fenêtres, tubulures métalliques en forme d'anciennes antennes de télévision et, à l'horizon, ce pont décharné qui lui souhaite la moins cordiale des bienvenues, qui est trop blanc, aveuglant même sous la lumière du jour.

La cage de la ville est donc en place, et Marcel aura à affronter deux ignobles policiers qui le harcèlent, une faune urbaine à laquelle il lui faudra se réhabituer, son amie Julie à qui il essaiera de faire miroiter une nouvelle vie, loin d'ici, en Australie. Et dans cette jungle, un autre homme qui l'a attendu, qui est seul, presque comme lui, qui souffre physiquement et mentalement: son père. Bref, la tendresse au milieu de la démence.

Lauzon prépare ces affrontements avec perspicacité: le corps à corps brutal avec les truands dans les toilettes d'un bar miteux, l'amour sur les toits égratigné par une violence difficilement contenue. Puis, quand le terrain est un peu plus déblayé, plus aplani, la rencontre avec le père, Albert, qui vit chez une famille joyeuse d'Italiens qui font abattre, par nécessité, les murs de son logement. Heureusement, les frictions

ne sont qu'au niveau du langage: père et fils se retrouvent et le duel redouté fait place à un étonnant dialogue où les silences et les regards se répondent sans se brusquer. Aux menaces et aux règlements de compte qui font sa vie, Marcel voit se substituer un monde où on va pêcher à l'aube sur un lac, des conversations murmurées mais qui font enfin le point sur des sujets longtemps écartés (le départ de la mère, par exemple).

Toutes ces séquences, Jean-Claude Lauzon les a senties avec vigueur et c'est avec vigueur qu'il a mis en scène ces deux hommes dont chacun est la planche de salut de l'autre. Pour le père, la vision de la Buick 1957 (« c'est pas les Japonais qui auraient fait ça! ») est une révélation: son fils délaisse son amour des motos rutilantes pour se placer dans son terrain, pour lui offrir ce qu'il aime. Pour le fils, le cri de la femelle de l'original qu'imité son père au beau milieu d'un lac représente le seuil du paradis, loin du Bangkok Paradise où le mal le hante, loin du peep-show où les cloisons jaunes qui s'abaissent et remontent sur sa Julie brutalisée lui font douter de son propre équilibre mental.

Suite à l'infarctus d'Albert, le film change de vitesse, peut-être aussi un peu de style. D'abord, Lauzon nous propose une approche traditionnelle de la rencontre du fils et du père: le lit d'hôpital, le film sur les originaux projeté devant le père émerveillé, le fusil de chasse. Puis, c'est le départ: on s'échappe de l'hôpital comme d'une prison

pour partir à la chasse dans le jardin zoologique. Père et fils retrouvent soudain le sentiment de complicité qui les avait liés depuis l'épisode de leur fou rire après la perte de la truite, sur leur barque. Les dernières scènes oscillent entre la jungle qui attend Marcel après la mort de son père et la franche tendresse qui voudrait de l'espace pour s'épancher sans barrières.

Il semble cependant que Lauzon ait plutôt penché pour le départ vers d'autres cieux. Si ce ne sera pas l'Australie avec Julie, ce pourraient être les retrouvailles possibles de Marcel et Poignard, son ancien compagnon de prison qui, après qu'ils eurent éliminé leurs deux tortionnaires, lui avait dit en le quittant: « If you come by Nebraska, stop to say hi — you'll always have an American friend ». Rituel de l'amitié qui demeure, renforcé par la chanson de Brel, « Voir un ami pleurer », sur générique final.

Aidé de remarquables comédiens, Jean-Claude Lauzon a composé une ode à la liberté à travers un homme et sa recherche désespérée d'un accord avec lui-même. Resterait à savoir si le héros, en tentant de se raccrocher à des valeurs fondamentales, effectuera une rupture définitive avec son passé. Question grave et merveilleuse qui ramène enfin le cinéma québécois sur la voie grisante et vivifiante de la réflexion.

Maurice Elia

The Gate

Un jeune garçon rentre chez lui à bicyclette, parcourant les rues sans trottoir d'une banlieue résidentielle où les maisons unifamiliales sont toutes plus ou moins semblables. Glenn a un chien qui l'attend à la maison, un papa, une maman et une soeur aussi. Il suspend des fusées au plafond de sa chambre, il est à l'aise dans le fouillis de la cuisine à l'heure des repas mais, la nuit, il est effrayé par les ombres qui dansent à sa fenêtre. On croirait la vie des jeunes personnages masculins de *Close Encounters of the Third Kind*, *E.T. the Extra-Terrestrial*, *Poltergeist*, *The Goonies*, et j'en passe. *The Gate* n'est pas une production de Steven Spielberg, mais elle essaie très fort de l'être: le film du cinéaste canadien Tibor Takacs souffre de déjà-vu aigu. Il explore et exploite les angoisses enfantines dans le registre du fantastique, mais sans jamais enrichir le discours du genre.

Le titre français du film est, pour une fois, plus révélateur que l'original. *La Fissure* décrit le trou qui s'ouvre dans la cour arrière de la maison où vit le jeune héros (et d'où s'échappent de petits démons malveillants), mais le terme a un double-sens (même si les distributeurs québécois n'y ont sans doute pas pensé eux-mêmes): il s'agit aussi de la fissure familiale qui, peut-être plus encore que l'autre, semble profondément troubler le jeune Glenn. N'est-il pas victime des petites cruautés de son meilleur ami, Terry, qui n'est plus le même depuis que sa mère est décédée et que son père le néglige? Lorsque les parents de Glenn décident de partir pour quelques jours, laissant à leur grande fille la responsabilité de la maison, les craintes du garçon semblent se confirmer. Lui et son camarade déclenchent sans le vouloir une attaque de démons qui se mettent à détruire progressivement la résidence familiale. Incarnation de leurs pires cauchemars, les minuscules créatures souterraines ne semblent apparaître que pour

faire mentir la promesse des enfants de ne faire aucune surprise-party dans la maison. Mais les créatures font plus encore: elles tuent le chien de Glenn, prennent l'apparence des parents pour mieux punir les enfants et kidnappent finalement les compagnons du garçon. Glenn doit prendre sur lui toute la responsabilité de la survivance du noyau familial.

Malheureusement, le conte noir (la parabole contemporaine) ne fonctionne pas. *The Gate* en reste toujours aux intentions, comme la majorité des imitations des films de Spielberg, en particulier *Poltergeist II* (les deux films doivent d'ailleurs certains de leurs effets spéciaux au même homme, Randall Cook). La réalisation de *The Gate* est infiniment laborieuse. Glenn et Terry découvrent, un peu sur le tard, un livre qui les renseigne sur les rituels démoniaques. Pendant



THE GATE — Réalisation: Tibor Takacs — **Scénario:** Michael Nankin — **Production:** John Kemeny — **Images:** Thomas Vamos — **Décors:** William Beeton — **Son:** Doug Ganton — **Montage:** Rit Wallis — **Musique:** Michael Hoening — **Effets visuels spéciaux:** Randall William Cook — **Maquillages spéciaux:** Craig Reardon — **Interprétation:** Stephen Dorff (Glenn), Christa Denton (Al), Louis Tripp (Terry), Kelly Rowan (Lori Lee), Jennifer Irwin (Linda Lee), Deborah Grover (la mère), Scot Denton (le père) — **Origine:** Canada — 1987 — 92 minutes — **Distribution:** Alliance Vivafilm.

qu'ils lisent que les démons ont besoin d'un sacrifice pour accomplir leurs sombres dessins, on voit (en montage parallèle) un adolescent faire le tour du quartier, puis de la maison de Glenn avec le cadavre de son chien... Le réalisateur nous fait subir pendant de longues minutes un va-et-vient entre ces deux actions, pensant peut-être créer une sorte de suspense. Mais le spectateur a déjà prévu la « chute » inévitable de la séquence (et du chien dans la fissure). C'est sa montre qu'il surveille plutôt que l'écran. Le film progresse ainsi tant bien que mal, et plutôt mal que bien, vers un affrontement final où le « drame familial » prend des proportions cosmiques. Le petit Glenn doit éliminer le chef des démons et stopper la nuée de créatures qui s'échappent par milliers de la fissure, en prenant la forme d'un champignon

nucléaire. Bien que Terry lui ait enseigné que seule la « lumière éblouissante de l'amour » aura raison du mal, Glenn (ou plutôt le scénariste) ne trouve rien de mieux que de projeter, dans un cri de rage, un missile blanc (un jouet, mais quand même) dans le cœur de la bête. L'explosion qui s'ensuit fait disparaître le champignon « nucléaire » et restaure la beauté du soleil levant. Dans *The Gate*, un film d'horreur pour enfants (sic), on répond à la violence par la violence. L'interprétation enjouée des jeunes interprètes ne réussit pas à dissiper le malaise causé par la finale.

Johanne Larue

Frankenstein 2000

FRANKENSTEIN 2000

(*The Vindicator*) — Réali-

sation: Jean-Claude Lord —

Scénario: Edith Rey et David

Reston — Production: Don

Carmody et John Dunning —

Images: René Verzier —

Montage: Debra Karen —

Musique: Paul Zaza —

Création du « Frankens-

tein » — Stan Winston

Studio Interprétation: Terri

Austin [Lauren Lehman],

Richard Cox [Alex White],

Maury Chaykin [Burt], Pam

Grier [Hunter], David McIlw-

raith [Carl Lehman/Frankens-

tein] Stephen Mondel

[Massey], Catherine Disher

[Kate], Mikki Moore [Jan

Scott] — Origine: Canada

[Québec] — 1984 — 90 mi-

minutes — Distribution:

Cinéma International.

Ce film avait d'abord pour titre *The Frankenstein Factor* avant de se muter en *Frankenstein '88* pour finalement devenir *The Vindicator* et, en français, *Frankenstein 2000*. Tous ces changements de titres me rappellent les médiocres productions espagnoles de Jesús Franco (l'homme qui a tourné le plus de films dans l'histoire du cinéma), qui pouvaient être affublées d'une dizaine de titres différents. Ce sont tous des films d'exploitations qui ne prétendent pas à autre chose, deux heures d'insignifiance assumées comme telles par leur metteur en scène. *Frankenstein 2000* possède toutes les mauvaises qualités de ces films, sauf que celui-ci se voudrait sérieux et poignant, alors qu'il n'est en fait que risible et ridicule.

Dans le numéro de février de *Séquences*, Jean-Claude Lord affirmait avoir « essayé de faire des films de commande en espérant qu'il y en ait un ou deux qui marchent suffisamment pour arriver un jour à des choses plus intéressantes »⁽¹⁾. Mais pour cela, il faut rendre ces productions intéressantes, satisfaisantes sur le plan purement narratif, pour ce plaisir primaire que l'on éprouve à se faire raconter une histoire. Beaucoup de films de commande et d'exploitation y arrivent, mais pas celui-ci. Le problème, c'est que Jean-Claude Lord est un bon tâcheron, un bon technicien (?), mais ce n'est pas un metteur en scène à proprement parler. Il n'a pas de vision globale, il n'a pas de style, il est « anesthétique » (et anesthésique!)

Ce qui est étrange, toujours dans la même entrevue, c'est que Lord ne parle pas du film, il parle autour du film: problèmes d'écriture, manque d'argent, changement de direction à la 20th Century Fox (?), guerre de producteurs, etc.. Peu importent les difficultés que vous rencontrez sur le tournage, ce qui compte, c'est ce qui atteint l'écran. Et c'est sur ce produit final que vous êtes jugé, pas sur vos petites misères de réalisateur. Par exemple, Joe Dante a rencontré autrement plus d'obstacles sur le tournage de *Piranhas*, et bien que le film ne soit pas très bon, il reste tout de même intéressant et satisfaisant, car la personnalité de son metteur en scène transparait sur l'écran. De *Frankenstein 2000*, rien ne transparait du tout, pas même les motivations des personnages.

Mais est-il vraiment nécessaire de parler du film lui-même? Car il n'y a absolument rien d'original là-dedans. L'idée de transférer un cerveau humain dans une machine peut être retracée jusqu'en 1943 dans

Donovan's Brain et la trame narrative fait trop penser au *Frankenstein Must Be Destroyed* de Terence Fisher pour être honnête (bien que je parierais que Lord n'a jamais vu ce film). Le scénario brille par son incohérence, les personnages sont mal définis et subissent des revirements psychiques incroyables d'illogisme (surtout l'ami du monstre, un tendre lourdaud qui devient d'un plan à l'autre un maniaque sexuel violent!), la musique agace et fatigue, les acteurs sont mal dirigés. La mise en scène s'avère quelconque, molle, vide. Lord utilise des effets-chocs complètement déplacés et gratuits qui



1. *Séquences*, no 128, février 1987, p. 14.

nuisent à la crédibilité déjà vacillante du film. (Par exemple, le gag classique de la main dans le dos, ou le cadavre sortant du placard.)

En fait, on dirait un mauvais film tourné pour la télévision, un de ces films qui passent à deux heures du matin au 9 de Sherbrooke. Ce qui n'est guère surprenant venant du réalisateur de *Lance et compte*. Si on peut s'intéresser aux personnages de la série, c'est tout à l'honneur des scénaristes et des acteurs, car on ne compte plus le nombre invraisemblable de mauvais raccords, de sauts de l'axe, et même, chose impardonnable, de changements d'intensité dramatique à l'intérieur d'un champ/contre-champ! Et dire qu'il affirmait que *Lance*

et compte était « une série d'un cinéaste »⁽²⁾, laissez-moi rire!

Bref, un autre exemple de production minable dans ce genre (la science-fiction) qui souffre de plus en plus de l'inconscience de réalisateurs comme Lord. D'ailleurs, laissons-lui le dernier mot sur *Frankenstein 2000*: « Si vous ne le voyez pas, vous ne perdez rien. »⁽³⁾

André Caron

2. *Idem*, p. 19.

3. *Idem*, p. 15.

En dernier recours

Jacques Godbout est un homme intelligent, astucieux même; il l'a déjà prouvé par divers travaux littéraires ou cinématographiques. Depuis quelques années, dans le domaine du film, il s'est appliqué à une forme de documentaire réflexif sur divers phénomènes de société: l'information à la télévision (*Derrière l'image*), les adeptes du Nouvel Âge (*Comme en Californie*), les relations avec le Tiers-Monde (*Monologue Nord-Sud*). Le voici qui s'intéresse au terrorisme dans une perspective très concentrée; il s'agit du terrorisme tel qu'on le comprend ou le pratique chez nous. Il faut avouer que le terrorisme n'est pas le passe-temps favori des Québécois; on entend bien parler par-ci par-là de bombes mises sur des avions ou d'attaques de diplomates, mais c'est là habituellement le fait de ressortissants étrangers. Il y a bien eu le F.L.Q. dans les années 60 et l'auteur s'est cru obligé de sortir des boules-à-mythes un certain François Schirm qui a jadis trempé dans de tels coups et semble bien content de se voir ainsi exhumé. Par ailleurs, on interroge de gentils écologistes qui menacent de devenir méchants si on les pousse à bout et pérorent en attendant autour de tables à café. Mais le gros de la démonstration repose sur le cas Lortie; vous vous souvenez de ce caporal qui a tenu en alerte l'Assemblée nationale, il y a quelques mois. Il venait dans l'intention de tuer tous les députés péquistes et a dû se contenter de quelques fonctionnaires ou passants. Mais n'est-ce pas pousser un peu loin le bouchon que de coller l'étiquette de terroriste sur un forcené qui avait visiblement perdu le contrôle de son jugement et n'était même pas en mesure de mener à bien la mission qu'il s'était lui-même

confiée? S'ils ont une vision déformée de l'action politique, les terroristes sont tout de même habituellement mieux organisés et agissent rarement en solitaire. L'affaire Lortie apparaît comme l'action improvisée d'un frustré en proie à une forme de mégalomanie. Serait-ce parce que les réactions provoquées par cet acte insensé servaient bien le propos du film (mobilisation de la police, intervention des forces armées) qu'on lui a accordé tant d'importance dans le montage? Car le contre-terrorisme est aussi à l'ordre du jour dans cette production. On assiste à l'entraînement de brigades de choc qui doivent intervenir dans les cas d'urgence, on visite même un camp privé où un entraîneur à la Rambo enseigne ses trucs personnels à des citoyens en mal d'auto-défense; on trouve même là quelques Japonais venus filmer ces exercices comme s'il s'agissait d'un divertissement exotique, ce qui entraîne une savoureuse confrontation entre les deux équipes de production. À travers le déroulement d'éléments quelque peu disparates, on note quelques détails intéressants tels les propos de Pierre Vallières ou le rappel de l'expérience d'un reporter de Radio-Canada retrouvant des compatriotes dans un camp d'entraînement arabe. Faut-il déplorer que le contexte canadien n'ait pas réservé de meilleurs éléments d'illustration à notre essayiste? Chose sûre, ce compendium à l'esprit souvent ironique apparaît trop souvent facile et plutôt gratuit. En fin de compte, y avait-il bien là matière à un film de long métrage?

Robert-Claude Bérubé

EN DERNIER RECOURS

— **Réalisation:** Jacques Godbout — **Collaborateurs:** Janine Kriber et Werner Nold — **Production:** Éric Michel — **Images:** Jean-Pierre Lachapelle — **Son:** Richard Besse — **Montage:** Werner Nold — **Musique:** François Dompierre — **Origine:** Canada [Québec] — 1987 — 70 minutes — **Distribution:** Office national du film.

AVIS IMPORTANT

Tout abonnement ou réclamation doivent être adressés à:

PERIODICA, C.P. 444, Outremont (Québec) H2V 4R6