

Le chemin du non-retour *La Sarrasine* de Paul Tana

Gilles Marsolais

Numéro 60, printemps 1992

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22468ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Marsolais, G. (1992). Le chemin du non-retour / *La Sarrasine* de Paul Tana. *24 images*, (60), 4–6.

La Sarrasine

DE PAUL TANA



le chemin du non-retour

par Gilles Marsolais

La gestation de *La Sarrasine* a été longue, elle aura duré plus de cinq ans (incluant le travail de scénarisation de Bruno Ramirez et Paul Tana amorcé dès 1986, le tournage qui eut lieu pour l'essentiel à l'automne 1990, le montage et la post-production en 1991), mais le jeu en valait la chandelle: il s'agit incontestablement de l'un des meilleurs films de fiction de long métrage réalisés récemment au Québec. Produit par l'ACPAV, avec la participation de l'ONE, pour un budget total avoisinant les trois millions de dollars, *La Sarrasine* se distingue par l'intelligence de son propos et sa sobriété de bon aloi (à ne pas confondre avec l'indigence) au plan formel, pour aborder un sujet délicat: le phénomène du choc des cultures et les manifestations d'ignorance, de xénophobie, voire de racisme quotidien qui trop souvent l'accompagnent, quel que soit l'endroit au monde où se manifeste ce choc des cultures.

Le récit de *La Sarrasine* s'inspire librement d'un fait divers survenu au Québec au tournant du siècle. À la suite d'une série de quiproquos et de démêlés entre des francophones et des immigrants italiens, Giuseppe Moschella, un tailleur italien, se retrouve condamné d'une façon «exemplaire» à la peine capitale pour le meurtre d'un francophone qui, incidemment, se trouve être le gendre de son meilleur ami... francophone. Ninetta (*La Sarrasine*), l'épouse de Giuseppe, réussit à faire commuer la peine de mort infligée à son mari. Puis, elle décide envers et contre tous de s'enraciner dans son nouveau pays et entreprend de désamorcer à sa façon cette tension absurde qui dresse entre eux des gens des deux communautés.

Au départ, il convient donc d'écarter la tentation d'une lecture «documentaire» du film, même s'il s'inspire d'un fait divers authentique. Il ne fait pas dans la reconstitution historique, si ce n'est au niveau de



Ninetta Moschella (Enrica Maria Modugno)

PHOTO: LYNE CHARLEBOIS

quelques éléments de décor. Due pour une bonne part à des raisons budgétaires, cette sobriété est heureuse, puisque l'essentiel de son intérêt n'est pas là, pas plus qu'il n'a valeur de «document». Sur ce plan, il n'échappe pas à une certaine simplification dans sa description de l'atmosphère du début du siècle. À cette époque, après l'exode massif des francophones du Québec vers la Nouvelle-Angleterre, Montréal était une ville essentiellement anglophone, jusque dans ses institutions, malgré le renversement démographique qui avait commencé à se manifester. Les francophones qui affluaient par milliers de la campagne venaient grossir les rangs des chômeurs qui se sentaient doublement «menacés»: par le pouvoir anglo-saxon, et par les nouveaux arrivants européens dont souvent ils ignoraient tout, (la plupart s'alliaient volontiers aux anglophones, contrairement aux Italiens qui allaient davantage vers les fran-

cophones avec qui les relations étaient plutôt positives¹). La lutte pour la re-francisation du Québec et contre le pouvoir colonial britannique battait alors son plein. Aucune trace de cette réalité n'est dans le film qui aurait pu contribuer à restituer une atmosphère du début du siècle plus riche, plus complexe, si ce n'est que Pasquale réagit en anglais lorsque Théo s'en prend à son orgue de Barbarie. Le film ne se donne donc pas à voir comme un document, mais comme un film, c'est-à-dire comme un récit propre à susciter l'émotion et, si possible, la réflexion. Voyons-le donc comme tel.

La Sarrasine débute sur Alphonse Lamoureux («Monsieur Alphonse») qui, avant de quitter définitivement Montréal et son magasin pour se remarier et se retirer à Saint-Zénon, rend visite à Giuseppe Moschella, son tailleur et ami. La portée symbolique de cette visite est évidente, sans être appuyée, à laquelle répond l'accueil amical de l'Italien et de sa femme, Ninetta, qui lui offrent un verre et *la pignolata*, un gâteau du «pays». À part les séquences où la bêtise et la xénophobie fonctionnent à plein (illustrées par un personnage stéréotypé particulièrement antipathique) et que l'on reçoit comme des gifles, tout dans ce film procède de cette même discrétion, et c'est là sa force.

À travers un cas d'intolérance, illustrant sans ménagement l'engrenage absurde fondé sur l'ignorance et l'incompréhension qui mène à une situation explosive, *La Sarrasine* montre qu'il y a de part et d'autre des gens sensés et des ignorants. Cependant, le personnage d'Alphonse Lamoureux, que l'on voit au début et à la fin du film, reste périphérique au récit: plutôt qu'un personnage ayant son poids de chair, il reste comme plusieurs autres un archétype, une vision de l'esprit, comme pour faire contrepoids, faiblement, au climat d'intolérance décrit par Paul Tana. De la même façon, on peut questionner le bien-fondé de la sortie tardive du curé Phaneuf contre les étrangers, d'autant plus que l'Église catholique respectait à cette époque les particularités des Italiens au point de leur attribuer une paroisse propre. Quelque peu asynchrone, cette insistance de la part du réalisateur paraît suspecte, sinon maladroite dramatiquement, d'autant plus qu'elle survient alors que tout a été dit et que le récit s'achemine vers sa conclusion.

Un autre problème de ce film, par ail-

leurs admirable, c'est d'être à la recherche de son focus, qu'il finit par trouver à mi-parcours en opérant un changement radical de «point de vue», en adoptant celui de Ninetta, la femme du prévenu, et en illustrant magnifiquement, dès lors, sa volonté d'enracinement.

Comme son titre l'indique, en plus d'illustrer le choc brutal des cultures, le film vise à mettre en valeur l'itinéraire de cette femme exemplaire, la Sarrasine qui, pratiquement seule, va affronter le système judiciaire d'un pays qu'elle ne connaît pas, braver les interdits de son clan sicilien (qui lui a délégué son beau-frère auquel elle devrait logiquement se soumettre et revenir au «pays»), et décider obstinément de prendre racine dans son nouveau pays. Ninetta est le seul vrai personnage du film, au sens propre du terme, celui par lequel il prend consistance, dévoilant son vrai sujet et sa signification profonde. À cet égard, le récit épouse donc (épisodiquement) son point de vue à partir du moment où son mari est cité à son procès, et le film gagne alors en intensité, à travers la lecture en voix off de son journal personnel rédigé d'une façon naïve. Les quatre journées du procès sont résumées en quelques phrases et quelques plans elliptiques admirables: quelle belle façon d'éviter de tomber précisément dans le piège du film-à-procès farci de champs et de contre-champs. Comme il a su faire l'économie des gros plans, Paul Tana ne semble pas avoir recours à ce procédé classique ailleurs que dans la séquence de la prison où Ninetta et Giuseppe sont séparés à jamais par les barreaux, nous les donnant à voir isolément, de part et d'autre. Avec Michel Caron, son directeur de la photographie, il a choisi plutôt d'exploiter habilement la profondeur de champ, comme lors de la séquence de la fête ratée organisée par le pompeux Alberto Celi, au nom de la communauté italienne. De fait, cette fête, on ne la voit pas vraiment, et il s'agit là d'une autre habileté par laquelle Paul Tana a su compenser un manque de moyens (que l'on soupçonne tout de même par certains décors): l'essentiel de l'ambiance est suggérée par le son provenant du hors champ. De la même façon, le meurtre de Théo a lieu en hors champ, mais pour d'autres raisons, nous privant de la preuve irréfutable de la culpabilité: là n'est pas la question, le foyer du récit, nous prévient alors le réalisateur qui choisit de donner au spectateur moins d'informations



PHOTO: LYNE CHARLEBOIS

Giuseppe Moschella (Tony Nardi) et Alphonse Lamoureux (Jean Lapointe)

que ne le commanderait la situation. On entend le drame, alors que l'image nous montre Ninetta tenant la porte entrebâillée (la caméra s'approche lentement et reste fixée sur elle pendant toute la durée de la scène). C'est alors que l'on assiste à ce changement de «point de vue» capital, à mi-parcours du récit, qui fait basculer celui-ci du côté de Ninetta, la Sarrasine. Ninetta supplante alors le spectateur, du simple fait que l'image, ou la caméra, en montre moins que ce que celle-ci n'en voit¹.

À nouveau, le film se termine sur le texte en voix off du journal personnel de Ninetta, un texte simple et naïf mais qui n'a rien de mièvre nous informant simplement d'un don et d'un contre-don du meilleur augure: Ninetta a récupéré son journal personnel oublié chez la veuve et elle offre un cadeau symbolique au nom de son mari (qui s'est suicidé en prison) à son meilleur ami francophone, les deux marionnettes, de Tancredi le chrétien, et de Clorinde le Sarrasin, qui constituent le pendant symbolique du drame que nous venons de suivre à l'écran. En croyant terrasser son ennemi, le chrétien a tué par mégarde (celui) celle

qu'il aimait, sa raison de vivre.

L'image ultime qui la montre s'enfonçant littéralement dans le paysage québécois n'est pas sans rappeler l'imagerie des frères Taviani qui nous vient à l'esprit à plusieurs reprises au cours de la projection, sans qu'il faille parler d'un simple décalque. Cela tient, certes, à la présence dans le rôle-titre d'Enrica Maria Modugno, qu'on avait déjà vue dans *La nuit de San Lorenzo* et dans *Kaos* (l'épisode «Le mal de lune»), mais sans doute aussi à l'utilisation qui est faite du plan-séquence et des lents mouvements de caméra qui parviennent à se faire oublier. Comme chez les frères toscans, elle crée un rythme en accord avec une simplicité qui dévoile l'essentiel des enjeux dramatiques. Soulignons au passage la qualité d'interprétation de tous les acteurs, notamment celle de Tony Nardi (qu'on avait découvert dans *Caffè Italia, Montréal*, puis revu dans les films d'André Forcier et d'Atom Egoyan), ainsi que le casting étonnant qui compose la faune italienne. Incidemment, Paul Tana a choisi de respecter le parler populaire québécois et le dialecte sicilien de ses personnages et de les

accompagner de sous-titres appropriés: cela fonctionne très bien et le film y gagne en authenticité. Espérons que le même système sera respecté pour les copies exploitées dans les autres langues, quitte à avoir recours à un double sous-titrage à l'occasion!

Enfin, on ne saurait passer sous silence la musique admirable, qui participe généralement de cette même discrétion évoquée précédemment, composée spécialement par Pierre Desrochers sur des textes, lorsqu'il y en a, tirés du *Canzoniere* de Pétrarque: l'illusion est parfaite, c'est à s'y méprendre (on croirait à une musique ancienne, comme dans *Tous les matins du monde* d'Alain Corneau).

Au total, ce film magnifique offre une approche sensible d'un sujet délicat, en plus de fournir une belle occasion de revenir sur le sens propre des mots galvaudés en ces temps troubles, comme intégration et assimilation, xénophobie et racisme, nationalisme et antisémitisme. Tout autant qu'une dénonciation de l'intolérance, ce film est surtout, à travers le personnage de Ninetta, une ode au désir et à la volonté d'enracinement. À l'inverse de certains cas d'intégration forcée ou de non-intégration catastrophique de jeunes Italiens tels qu'illustrés dans *Xénofolies* de Michel Moreau, Paul Tana, arrivé au Québec à l'âge de onze ans, en 1958, est l'exemple vivant d'une intégration à sa société d'accueil parfaitement réussie. Son adhésion à la culture québécoise francophone ne le prive pas pour autant d'une certaine fidélité à ses propres racines, ni ne l'empêche de jeter un regard critique sur certains travers de sa société d'accueil. Tout est dans la manière. La sienne est honnête, sensible et stimulante. ■

1. Linteau, Durocher, Robert, *Histoire du Québec contemporain*, Boréal Express, 1979.

2. Au lecteur de décider si ce changement s'effectue sur le mode de la «focalisation externe», sous le signe possible du «paralipse», ou de cerner le type «d'ocularisation» qui est ici en jeu...

LA SARRASINE

Québec 1992. Ré.: Paul Tana. Scé.: Bruno Ramirez, Paul Tana. Ph.: Michel Caron. Mont.: Louise Surprenant. Mus.: Pierre Desrochers. Int.: Enrica Maria Modugno, Tony Nardi, Jean Lapointe, Gilbert Sicotte, Johanne Marie Tremblay, Gaetano Cisco Cimarosa, Nick La Morgia. 108 minutes. Couleur. Dist.: Aska Film.