

Le poids des rêves

François Bilodeau

Volume 31, numéro 1 (181), février 1989

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/31701ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Bilodeau, F. (1989). Compte rendu de [Le poids des rêves]. *Liberté*, 31(1), 69–74.

CINÉMA

FRANÇOIS BILODEAU

LE POIDS DES RÊVES

Je voulais faire moins un film réaliste qu'un film évocateur, donc plus évoquer que décrire. J'ai passé beaucoup de temps avec Thomas Vamos, directeur de la photographie, à penser comment on pourrait éclairer et filmer pour parvenir à une image évocatrice (...).

Francis Mankiewicz¹

Malheureusement, le réalisateur des *Portes tournantes* a eu beau tout mettre en œuvre pour «évoquer» et, dit-il, «faire de la magie»², son film ne parvient jamais à émerger du brouillard dont il le recouvre dans l'espoir que surgisse alors, plutôt qu'une simple bobine de pellicule, une chose merveilleuse et inédite. La tentative de Mankiewicz rappelle celle de Steven Spielberg dans *The Color Purple*. Lui aussi a cherché à suggérer, à grand renfort de couleurs vives et de musique, que rien, pas même les pires épreuves, ne pouvait entamer l'aptitude au bonheur de son héroïne au cœur simple; or, pourtant mises à contribution pour «évoquer» l'âme céleste de Celie, toutes les couleurs et toutes les notes finissaient par former un épais sirop qui donnait la nausée et dans lequel le film, adapté

1. «Interview: Francis Mankiewicz» (propos recueillis par Léo Bonneville), dans *Séquences*, nos 135-136, septembre 1988, p. 19.

2. *Ibid.*, p. 20.

d'un roman plutôt sobre d'Alice Walker, s'engluait et faisait naufrage³. Un lustre aussi gênant recouvre l'histoire de Céleste Beaumont, l'héroïne des *Portes tournantes*. Lorsqu'à Antoine, le petit-fils de Céleste, un professeur de piano apprend qu'on disait jadis «*motion pictures*», parce que les films, dit-il, «ça bougeait», on ne peut s'empêcher de sourire car rien, ici, ne bouge: tous les personnages croulent sous les éclairages, les costumes, les maquillages et la musique dont Mankiewicz a besoin pour composer son «image évocatrice»; les contrastes s'estompent, et la «magie», sans assise réelle, tombe à plat.

L'erreur de Mankiewicz — et de Jacques Savoie, l'auteur du roman et co-scénariste de l'adaptation — est d'avoir fait reposer la «magie» sur l'habillage du film plutôt que sur la construction dramatique. Autant les images et la bande sonore composent un tableau aux coloris riches et variés, autant le récit, exsangue et faiblard, se traîne et ne sait pas trop comment mener le spectateur à ce qu'il annonce, soit la rencontre entre Antoine et sa grand-mère paternelle. C'est Lauda, la mère d'Antoine, qui favorise ce rapprochement, donc qui unit les différents éléments du récit. Or ce personnage pourtant capital n'a aucune épaisseur, et rarement Miou-Miou, qui l'incarne, n'aura-t-elle paru aussi fade et aussi insignifiante à l'écran (particulièrement lorsqu'elle débite les répliques qui doivent susciter chez Antoine le désir de partir à la rencontre de sa grand-mère). Et c'est avec soulagement que l'on voit, après plus d'une heure et demie de préparatifs, Antoine entrer dans le cabaret new-yorkais où Céleste poursuit sa carrière de musicienne. Du réalisateur du *Temps d'une chasse* et des *Bons débarras*, on s'attendait à mieux qu'à cette longue bande-amorce sonorisée.

*

3. Spielberg a fait amende honorable depuis, avec *Empire of The Sun*, l'adaptation d'un roman dont les thèmes se rapprochent davantage des siens.

(...) il m'apparaissait important de me démarquer du courant post-moderne que je considère comme un courant d'emprunt et décadent. (...) Si on me demande qui sont les cinéastes avec lesquels je suis en rupture de ban, je pourrais nommer Wenders, Carax, Jarmusch, Lars von Trier et chez nous Léa Pool et Jean-Claude Lauzon.

Hubert-Yves Rose⁴

Du même âge que Mankiewicz — quarante-quatre ans — Hubert-Yves Rose a encore peu tourné. *La Ligne de chaleur*, écrit en collaboration avec Micheline Lanctôt, est son premier long métrage. Si le titre fait référence à une frontière climatique en Virginie et si l'action se déroule principalement sur les routes du sud américain, le film garde tout au long le ton froid et lugubre du plan nocturne de maisons balayées par la neige, inséré au début lorsque le héros apprend de sa mère la mort de son père qui, fidèle à son habitude, avait déjà troqué l'hiver québécois contre les plages de la Floride. Robert Filion part certes pour le sud avec son fils Maxime, mais c'est pour y traverser une longue nuit au cours de laquelle lui apparaît le spectre de son père et le poursuit de son affection un écrivain américain itinérant, atteint d'une maladie mortelle et dont la sollicitude l'agace au plus haut point.

En entrevue, Rose note avec regret qu'à cause de son jeune âge, Maxime tempère le climat morbide du film. Or les deux «fantômes», l'utilisation du plan-séquence et l'austérité des images et de la mise en scène neutralisent l'influence de l'enfant. Du début à la fin, le film reste de glace et refuse toute concession. À ce propos, Rose déclare avoir voulu par là s'opposer tant à l'optimisme qui, suite aux «réussites personnelles de cinéastes comme Denys Arcand et Jean-Claude Lauzon»⁵, régnerait dans le milieu cinématographique québécois, qu'à

4. «Entretien avec Hubert-Yves Rose» (propos recueillis par Claude Racine et André Roy), dans *24 Images*, nos 39-40, automne 1988, p. 42.

5. *Ibid.*, p. 41.

un courant esthétique contemporain, selon lui «décadent» et fétichiste. Par ailleurs très saine, sa réaction le conduit toutefois à réaliser un film plus rigide que rigoureux, et qui, même basé sur une expérience personnelle, sent le procédé. Hubert-Yves Rose prouve qu'il est bel et bien un cinéaste; mais il est permis de se demander si, plutôt que de s'évertuer à composer une réponse globale et définitive à tout ce qu'il juge néfaste et à vouloir soustraire le cinéma québécois aux «mauvaises» influences, il n'aurait pas tout à gagner à suivre tout simplement la voie qui est la sienne.

*

(...) il est indéniable que j'ai fait ce qu'on appelle de la direction de spectateurs. Les films sont faits pour les gens avant tout. Même si certains films expérimentaux ne sont pas conçus comme tel, ce qui en subsistera, c'est quand même un contact avec le spectateur. Sinon, ce serait des abstractions vides.

Jean-Claude Brisseau⁶

Lui aussi âgé de quarante-quatre ans, Jean-Claude Brisseau enseignait avant d'exercer le métier de cinéaste. *De bruit et de fureur*, son deuxième long métrage diffusé en salles, raconte les mésaventures de deux écoliers dans une banlieue parisienne. Ce tableau d'une réalité scolaire et urbaine surprend; sa limpidité comme sa sincérité font oublier les quelques maladroites qu'on pourrait lui reprocher. *De bruit et de fureur* rappelle tantôt, par son refus des faux-fuyants, *Los Olvidados* de Luis Buñuel; tantôt, par son mélange déroutant de cruauté et de fantaisie, *Family Viewing* du jeune Torontois

6. «Les quatre mille coups: entretien avec Jean-Claude Brisseau» (propos recueillis par Gérard Grugeau), dans *24 Images*, n^{os} 39-40, automne 1988, p. 49.

Atom Egoyan (curieusement ignoré au profit d'*Un zoo la nuit* à la remise des Génies l'an dernier).

Brisseau a bien sûr puisé dans son expérience pour écrire son film; mais au lieu de se contenter d'enregistrer et de dénoncer ce qu'il croit être la réalité, il a risqué un détour par le merveilleux et créé, notamment, le personnage muet de la «dame de la nuit», qui veille dès le début sur Bruno — «l'idiot» dont le meilleur ami est un canari nommé «Superman» — et qui, à la fin, mystifie Jean-Roger, la peste du quartier et de l'école. L'intrusion du merveilleux dans la peinture sociale aurait pu tourner au désastre. Or le surnaturel reste ici étroitement lié au quotidien des deux garçons et leur permet d'exister pleinement, plutôt que de servir de pantins dans l'illustration d'une thèse ou dans une campagne de sensibilisation à la délinquance juvénile. Bruno et Jean-Roger ne sont pas uniquement des enfants dont la description du misérable sort au bulletin de nouvelles émouvrait toute la nation, mais de véritables héros romanesques, lancés dans un monde fluctuant, tour à tour cruel, tragique, poétique, banal, risible et burlesque.

Un rien suffit à Brisseau pour passer d'une atmosphère à l'autre et ainsi animer un tableau que l'intention didactique menaçait de figer. Lorsque, par exemple, l'institutrice initie Bruno à la danse, la chanson *Aux marches du palais* les transporte tous deux dans un autre temps avant que le directeur ne les interrompe et ne les ramène à la réalité. Le cinéaste n'a pas jugé utile, pour créer cet effet poétique, de vêtir autrement ses personnages et de modifier les maquillages et l'éclairage. La «magie» à laquelle aspirait tant Mankiewicz opère ici, car elle n'est pas surajoutée techniquement au récit afin de faire «rêver», mais elle naît et se développe à partir de ce que vivent réellement les personnages, au sein d'un contexte quotidien dont la description détaillée n'est jamais négligée au profit de l'intention poétique. En d'autres mots, Brisseau ne sacrifie jamais la description à l'évocation.

De bruit et de fureur ne verse ni dans le naturalisme et le mélodrame misérabiliste, ni dans l'idéalisme et la mièvrerie. Y

est également absent le maniérisme que Hubert-Yves Rose décrie mais qu'il n'a pas vraiment su éviter. Malgré quelques imperfections techniques, le film sonne juste du début à la fin. Peut-être parce que Brisseau y parle franchement et simplement de ce qu'il connaît et de ce qu'il est, et aussi parce qu'il s'est donné à ce projet sans calculer tous ses coups à l'avance et sans croire qu'il devait sauver et le système scolaire et le cinéma français.