

La Compétition officielle... pourquoi le cinéma?

Carlo Mandolini

Number 186, September–October 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/49437ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Mandolini, C. (1996). La Compétition officielle... pourquoi le cinéma?
Séquences, (186), 22–24.

La Compétition officielle... pourquoi le cinéma ?

Si j'aime tant le cinéma, c'est parce que le cinéma est art et que l'art est l'un des plus beaux et des plus profonds véhicules de l'expression humaine. L'art, c'est ce qui rassemble l'humanité en une seule et même communauté qui vibre au contact des mêmes rythmes, des mêmes images, des mêmes sons. Et lorsque l'être humain constate que son univers tourne mal ou que sa liberté (ou celle des autres) est brimée, c'est dans l'art que son cri saura prendre l'ampleur vitale. Parce que c'est dans l'art que cet appel trouvera, parmi les frères et sœurs humains de l'artiste, l'interlocuteur attentif et compréhensif. Mais encore faut-il que quelqu'un puisse assurer le relais. C'est alors qu'un festival de films devient indispensable.

À l'occasion de son vingtième anniversaire, le Festival des films du monde s'est offert une Compétition officielle qui a su se montrer à la hauteur de cette mission. Plusieurs des films de cette sélection ont su élaborer, en filigrane ou plus explicitement, un discours qui a fait place à une certaine idée de rupture, de finalité. Cette fin de siècle semble confirmer la fracture des générations, la transformation des valeurs et même l'oubli de la culture. Symbole de prédilection de cette crise sociale qui a pris une dimension planétaire, les films de la compétition ont choisi, dans une proportion importante, d'évoquer le dysfonctionnement et l'éclatement de la cellule familiale traditionnelle.

Ainsi, comme film d'ouverture, le FFM a choisi *She's the One* (Edward Burns, États-Unis). Avec ce film, le Festival a sans doute voulu marquer son appui à la *nouvelle vague* américaine. Mais du même coup, ce film inaugurerait de façon légère et amusante la «série» des œuvres sur l'éclatement familial et l'«inconvenance» sociale. Ce n'est pas à vingt ans que le FFM se décidera à devenir sage. Tant mieux! Dans *She's the One*, les «tabous» sont

bafoués et la nouvelle élite américaine, les maîtres de Wall Street, échoue lamentablement dans son effort d'établir une interaction sociale significative. Dans un autre registre, *L'Élève* (Olivier Schatzky, France) nous a étonné par sa description éloquent de la décadence d'une famille aristocratique française de la fin du 19^e siècle. La caméra de Schatzky, par ses plans en constant déséquilibre, illustre une société sur le point de vaciller. Ainsi, dès son arrivée dans la grande maison «fragilisée», le jeune précepteur (Vincent Cassel) qui, espère-t-on, va mettre de l'ordre dans la vie de l'enfant surdoué de la famille, casse un bibelot. La suite de la mise en scène, justement primée par le jury, s'appliquera à donner suite à cet objet cassé en



She's the One

Du pudding et des jeux...

Pour en finir avec Pudding Chômeur

Gilles Carle se veut un cinéaste subversif, dérangeant et *politically incorrect*. Soit! Pour déstabiliser la «bourgeoisie» (le film est un hommage aux masses), il lui faut adopter un ton perturbant, voire choquant. Re-soit! Mais encore faut-il que cette action iconoclaste ait un sens, qu'elle permette l'émergence d'idées nouvelles. Or, avec **Pudding Chômeur**, Carle défonce des portes ouvertes et s'acharne à démolir des ruines.

Ainsi, par exemple, jouer *ad nauseam* la carte du «sacre», aujourd'hui, n'a plus rien d'irrévérencieux, c'est même dépassé. Convertir une statuette de la Madone en vibreur est aussi une pétarade gratuite, puisque les icônes de la religion ou du sexe ne sont plus tabous. La scène de baise, qui tombe comme un cheveu sur la soupe, ne sert qu'à répondre aux standards commerciaux de tout film de *sexploitation* (scène qui, de surcroît, est filmée avec



Pudding Chômeur

illustrant avec subtilité ce monde crépusculaire où les illusions se perdent, le mensonge règne, l'enfance passe et la vie s'essouffle. Le film, malheureusement, s'essoufflera lui aussi. Néanmoins l'idée est passée.

La déchéance matérielle est à l'image de l'écroulement des relations familiales dans *Un air de famille* (Cédric Klapisch, France). Dans un bouiboui minable, une famille pathétique s'entredéchire de façon absolument lamentable. À la fois irrésistiblement drôle (à quelques occasions la salle rit tellement fort et longuement, qu'il faut lire les sous-titres pour saisir la suite du dialogue), surréaliste et bouleversant, le film est un portrait sensible des frustrations et échecs de l'individu «moyen». Des dialogues et une interprétation exceptionnels ainsi que le rythme endiablé de ce texte (pourtant théâtral à l'origine) ont contribué à faire de ce film un des beaux succès du festival.

Les tensions familiales et les conflits entre générations sont exacerbés dans le film *Adieu, mon chéri* (Chul-Soo Park, Corée du Sud), où les membres d'une famille éclatée et éparpillée un peu partout en Corée et en Amérique se retrouvent à l'occasion du décès du père. Ce rassemblement se fera non sans heurts, car tous ne se reconnaissent pas (ou si peu) dans les rites funéraires traditionnels. Ce malaise provoquera des situations proches d'un burlesque dévastateur. De plus, les frasques de ces invités qui tentent de renouer

la froideur d'une pub de jeans). Enfin, tant qu'un pédophile, responsable d'un groupe de maternelle, sera représenté sous des traits grossiers et caricaturaux (de *grande folle*, notamment), la société pourra dormir tranquille, puisque cette... chose ne saurait survivre à l'extérieur d'un cirque ou d'une foire.

Pourtant, Carle avait en main des thèmes intéressants et actuels: le chômage, la crise de Montréal, les gourous spirituels et médiatiques, l'immigration, etc. On comprend difficilement pourquoi Carle s'est laissé distraire par une matière comique si superficielle et, surtout, bêtement conventionnelle. À force de miser sur ce type de représentation, **Pudding Chômeur** devient tout ce qu'il y a de plus traditionnel et «rassurant», car aucun symbole contemporain d'importance n'est vraiment touché. Les masses et la «bourgeoisie» sont alors satisfaites puisque toutes ces caricatures ne font que consolider les objets traditionnels d'un dévouement sans conséquences (la police, les riches, la religion).

La grande métamorphose sociale n'est donc pas pour demain. Et ça, c'est exactement le genre de discours qui plaît. C'est ça, en fait, être *politically correct*...

Carlo Mandolini

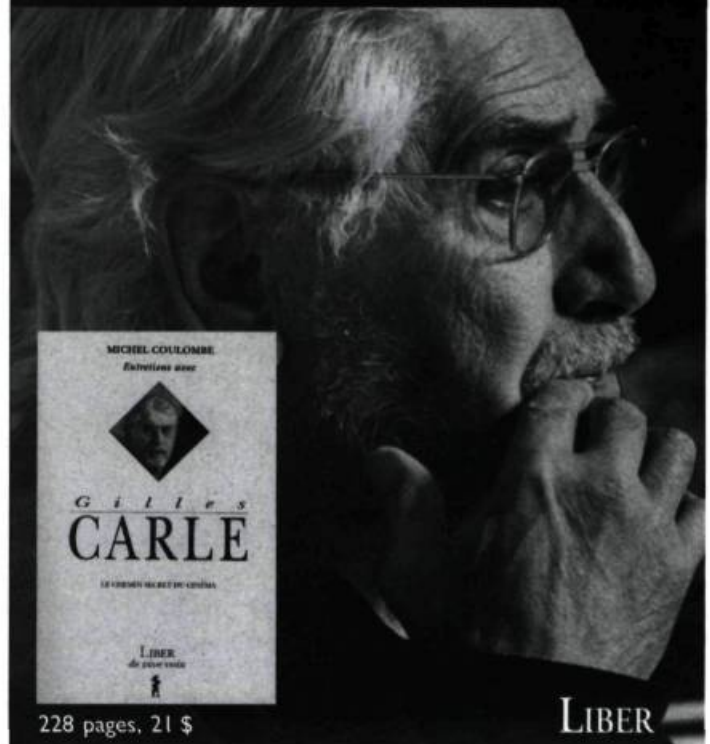
PUDDING CHÔMEUR

Can.(Qué.) 1996, 100 min. — Réal.: Gilles Carle — Int.: Chloé Ste-Marie, Louis-Philippe Davignon-Daigneault, François Léveillé, France Arbour, Michel Laprise, Robert Gravel — Dist.: Astral.

Michel Coulombe

ENTRETIENS AVEC GILLES CARLE

Le chemin secret du cinéma



228 pages, 21 \$

LIBÉR

maladroïtement avec leur culture sont observées par un enfant. En focalisant sur ce regard naïf, Chul-Soo Park s'interroge évidemment sur le problème de la transmission de la culture de l'ancienne à la nouvelle génération. Enfin, le panégyrique traditionnel du père se transforme en évocation souvent critique du défunt. Le père meurt donc deux fois.

Le statut culturel et familial est aussi très fragilisé dans le très attendu **Pudding chômeur** (Gilles Carle, Canada). Dans une société en déroute, où les rôles de père et de mère sont obliérés et où la misère a renversé les valeurs et les rôles sociaux traditionnels, règnent des êtres marginalisés et exploités et qui, pour survivre, exploitent à leur tour la naïveté d'individus encore plus faibles qu'eux. C'est la loi de la jungle. Film excessif, baroque et d'un mauvais goût qui se veut une croisade contre le *politically correct* afin de *brasser la cabane* (comme sont venus nous le dire, sans rire, Carle et son relationniste).

Dans un genre plus subtil, le mordant **Intimate Relations** (Philip Goodhew, Grande-Bretagne/Canada) se veut lui aussi une démolition en règle de la famille traditionnelle et une déstabilisation extrême du rôle paternel (le père est ici invalide, gâteux, superflu et de surcroît remplaçable). Dans cette comédie très noire, la morale est bafouée parce que les rôles sont flous. Ainsi le nouveau pensionnaire d'une famille *tout-ce-qu'il-y-a-de-mieux* devient tour à tour fils *adoptif* de la maîtresse de maison, son amant, son gigolo, son conjoint de fait, le père de sa fille (une collégienne qui voudrait bien que son *nouveau papa* lui soulève la jupe), redevient fils, retourne à son état d'étranger avant de devenir assassin. Or, fait intéressant, ici le «mal» ne vient pas de l'extérieur (donc du pensionnaire), mais il couve déjà dans l'inconscient, dirons-nous, puisque le film joue très fort sur les notions de complexe d'Edipe, d'inceste et autres bestioles psychanalytiques. D'ailleurs, une chanson nous prévient dès le générique d'ouverture: *come on to my house and I'll give you everything*.

Cette idée de faute originelle est également présente dans **Adosados** (Mario Camus, Espagne). Le générique du début est encore une fois révélateur. On nous montre des plans d'une banlieue cossue où habite la nouvelle bourgeoisie espagnole. Mais, sur fond de maisons parfaitement alignées dans une symétrie obsessionnelle, l'intervention d'une musique atonale éveille déjà

les soupçons. On se dit que ce jeune couple qui a promis de ne jamais se mentir entretient sans doute *un lado oscuro*. Enfin, lorsque les événements se précisent et que les personnages vivent dans le mensonge perpétuel (ils se mentent même lorsqu'ils sont nus) on a compris que le malaise est, peut-être, inhérent à la condition humaine (avec, évidemment, la portée sociopolitique que cela entraîne). Les Adam et Ève de l'an 2000 n'ont pas encore réussi à effacer la faute de leurs aïeux. La finale propose enfin, par un intéressant retournement de situation, que l'être humain peut finir par se mentir à lui-même et s'inventer des vies lorsque la sienne lui semble trop insipide. C'est peut-être ça, au fond, le mensonge le plus grave.

Si Adam, le protagoniste de **Mon nom est Adam** (Dan Pita, Roumanie), s'invente des vies, c'est que la sienne en dépend. Artiste et intellectuel menacé par le régime communiste roumain durant les années 50, Adam s'installe au cœur d'une situation de *Contes des mille et une nuits* pour tenter de repousser, pendant de nombreuses années, le moment de sa mort. Adaptant habilement l'univers de Mircea Eliade, avec ses bonds chronologiques et ses échos formels, Pita a fait un film où l'on perd rapidement tous ses repères. Et à l'instar d'Adam qui se met à douter de sa propre existence, nous traversons une matière narrative qui se situe entre rêve et réalité, passé et présent, vie et mort.

C'est justement pour ne pas perdre tout à fait son identité que Kim, le personnage principal de **Different for Girls** (Richard Spence, Grande-Bretagne), a décidé de subir les traitements qui ont fait de lui une femme. Lorsque Kim retrouve son ancien grand ami de collègue, les deux devront apprendre à s'aimer selon leurs nouvelles réalités, en faisant fi des préjugés. Le film est gentil, plein de bons sentiments et animé par une belle énergie. Il demeure néanmoins très conventionnel et c'est assez surprenant qu'on l'ait jugé digne du Grand Prix des Amériques.

Mais la raison d'être d'un festival, ce n'est pas son caractère compétitif. En tout cas pas pour le cinéophile. Son rôle premier est de permettre de sonder la planète artistique, évaluer ses humeurs, interpréter ses angoisses, diagnostiquer ses crises, comprendre ses différences. Et cela, la Compétition du vingtième anniversaire l'aura permis.

Carlo Mandolini

L'État des lieux

Le Panorama Canada cuvée 1996 ne passera Luère à l'histoire comme un grand millésime. Ainsi, parmi les onze longs métrages présentés dans cette sélection, seulement trois m'ont semblé satisfaisants (dans une optique de festivalier), soient le très beau **Lilies** de John Greyson (qui fait l'objet d'une critique d'Alain Dubeau dans ces pages), **Suburban Legend** de Jay Ferguson et **Lulu** de Srinivas Krishna.

Suburban Legend se présente comme une réflexion ironique et assez amusante sur les modes de représentation de la violence à l'écran et l'influence de ces modèles sur la personnalité d'un adolescent issu d'une famille ultra-conservatrice. Sans dialogues, hormis ceux des films et émissions regardés par le protagoniste principal, cette production à petit budget se révèle particulièrement mordante dans sa première partie, qui renferme un pastiche hilarant d'un film policier ringard. Mais il faut toutefois déplorer que par la suite, en dépit de quelques trouvailles, Ferguson s'essouffle et son message devient trop appuyé.

En ce qui a trait à **Lulu** de Srinivas Krishna, qui nous a déjà donné **Masala** en 1992, il s'agit à mon avis d'une œuvre qui vaut le détour, en dépit d'une avalanche de mauvaises critiques depuis sa présentation à Cannes en mai dernier. Précisons au départ que ce film entretient un lien assez ténu avec le Loulou de Georg