Document generated on 04/16/2024 6:04 p.m.

Séquences
La revue de cinéma

SÉQUENCES LA REVUE DE CINÉMA

L'État des lieux

Louis-Paul Rioux

Number 186, September–October 1996

URI: https://id.erudit.org/iderudit/49439ac

See table of contents

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)
1923-5100 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Rioux, L.-P. (1996). L'État des lieux. *Séquences*, (186), 24–27.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1996

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

maladroitement 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 oblitérés 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'Œdipe, 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 obsessive, 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 collège, 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 cinéphile. 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

PANORAMA CANADA

L'État des lieux

Le Panorama Canada cuvée 1996 ne passera guère 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

Wilhelm Pabst. Il est vrai que l'héroïne du film de Krishna (la ravissante Kim Lieu) arbore la même coiffure que celle rendue immortelle par Louise Brooks, mais tant au niveau de son caractère que de ses motivations profondes, cette Lulu contemporaine diffère considérablement du personnage imaginé par Frank Wedekind. Volontaire et égoïste, elle est loin de l'insouciance et surtout de l'inconscience de son modèle. Jolie réfugiée vietnamienne ayant fait un mariage de raison avec un petit magouilleur torontois amoureux fou d'elle, Lulu se livre difficilement et c'est justement cette part de mystère qui fait le prix de ce film. Se greffe également une intrigue amoureuse avec le meilleur ami de son mari, un opportuniste dont l'emploi, peu banal, consiste à négocier l'achat de cadavres humains pour le compte d'un laboratoire de recherche. Néanmoins, le projet de Krishna ne semble pas entièrement abouti et souffre de quelques incohérences en fin de parcours. Il s'agit toutefois d'une œuvre sobrement mise en scène et illustrée avec beaucoup de soin.

D'autres films offraient tout de même un certain intérêt. Mentionnons par exemple **La Marche à l'amour** des frères Jean et Serge Gagné, seul long métrage en français de cette sélection, uniquement disponible sur support vidéo, contrairement à ce qui avait été annoncé. Moins hermétique que leurs productions précédentes, ce spectacle-portrait mettant en vedette le réputé poète Gaston Miron s'avère imaginatif et assez vivifiant, mélangeant collages et extraits d'archives à une performance sur scène de Miron en compagnie de deux musiciens. Cependant, la poésie du chantre du nationalisme ne m'a jamais véritablement parlé et j'avoue avoir trouvé le temps long durant la projection.

Dans un registre plus commercial, **Never Too Late** de Giles Walker s'avère assez bien ficelé, malgré un dénouement échevelé et une finale un peu gnan gnan. En fait, ce récit des mésaventures de trois personnes âgées qui viennent en aide à leur ami exploité par l'administrateur de sa résidence vaut surtout pour les performances juteuses de Cloris Leachman et Olympia Dukakis.

Côté déceptions, on ne peut passer sous silence **Bubbles Galore**, l'aberrant porno soft de Cynthia Roberts. Quel est le but de cette entre-

(suite p. 27)

VOIX OFF

L'ESSENCE DE LA POÉSIE

La Nuit du déluge réunit trois acteurs (Geneviève Rochette, Julie McClemens et Jacques Godin) et les dix danseurs de la troupe O Vertigo, dans une fable poétique provenant du spectacle chorégraphique «Déluge» créé par Ginette Laurin, qui s'inspire également de diverses légendes bretonnes médiévales.

Ce long métrage est l'aboutissement d'une démarche de cinéaste, amorcée depuis quelques temps avec la réalisation des courts métrages. Toutefois, je n'emploie pas le terme aboutissement parce qu'il s'agit du premier long métrage que je réalise (en opposition à plusieurs autres courts) mais bien parce que je crois être parvenu, avec ce film, à une symbiose, à un certain équilibre entre les différentes composantes avec lesquelles j'ai décidé de faire un certain type de cinéma.

La démarche que j'ai privilégiée porte entre autres sur l'élaboration du langage cinématographique, dans une forme pure. Je tente d'exploiter au maximum les possibilités qu'offrent les différents codes qui régissent la trame d'une représentation cinématographique en l'abordant de manière poétique avant tout.

Ainsi, j'entends par codes, les habitudes et les conventions acceptées par le spectateur de cinéma qui permettent à celui-ci de suivre un récit, de ressentir des émotions, de comprendre une histoire ou d'entrer dans un univers.

Et bien que le processus de développement d'un récit cinématographique s'appuyant sur des éléments psychologiques m'intéresse, la démarche que j'ai entreprise pour **La Nuit du déluge** ne s'appuie pas, bien au contraire, sur un mode psychologique. C'est-à-dire que ni la trame narrative ni la construction des personnages ne va dans cette direction.

La Nuit du déluge

Ce parti pris à l'égard d'un cinéma poétique où, par exemple, le côté formel est substantiellement élaboré et le contenu fonctionne avant tout sur un mode métaphorique, m'a conduit de façon inconsciente au départ, à créer un cinéma orienté vers un mariage avec d'autres médiums artistiques, et surtout avec la danse contemporaine qui est devenue très présente dans mon travail des dix dernières années.

À ce sujet, la danse contemporaine, malheureusement trop souvent associée à quelque chose d'abstrait et de froid par le spectateur, comporte, au-delà des préjugés et des prédispositions d'une masse de gens, une énergie et une capacité d'exprimer des émotions qui sont très proches de l'essence de la poésie avec laquelle je tente de m'exprimer dans mon langage cinématographique.

Le défi que je m'étais imposé au départ avec la création de **La Nuit du déluge**, était justement de permettre à l'émotion de naître et de prendre place à l'intérieur du film tout en gardant un ton et une forme qui sortent des sentiers battus et en respectant les éléments de base de l'univers du spectacle chorégraphique «Déluge» de Ginette Laurin.

Outre la réussite de cette entreprise audacieuse dans un monde de cinéma de plus en plus conventionnel, l'aboutissement réel de la démarche que je vise est que le film puisse trouver son public. La plupart des gens qui voient le film sortent ravis de cette expérience cinématographique. La réelle difficulté est donc de convaincre le public de venir voir un film de ce genre, puisque malheureusement, la «curiosité» culturelle devient tranquillement, de nos jours, quelque chose en voie de disparition.

Bernar Hébert

prise douteuse? Satire d'un film pornographique? C'est maladroit et rarement amusant. Regard féministe et empathique sur celles qui œuvrent dans l'industrie du sexe? C'est alors naïf et peu convaincant, voire risible. Doté d'une facture cheap, d'un son approximatif et d'effets visuels confondants de ridicule, ce film s'avère indigne de l'auteure de **The Last Supper**, présenté en 1994 au festival. Compromis commercial ou démarche sincère, dans un cas comme dans l'autre, Cynthia Roberts est bien à plaindre.

Boozecan de Nicholas Campbell ne fait guère mieux. Cette histoire d'un jeune Torontois qui rêve d'ouvrir un «boozecan» (établissement nocturne illégal où l'on sert de l'alcool après les heures régulières) est racontée platement dans une mise en scène sans relief. Ainsi, cette peinture d'une faune bigarrée offre bien peu d'intérêt, en raison surtout de personnages auxquels on a peine à s'attacher. Et ce n'est pas la présence fugitive de David Cronenberg qui viendra sauver ce film de l'insignifiance.

Et que dire de **Profile for Murder** de David Winning, sinon que ce produit manifestement destiné au marché de la vidéo ne mérite pas de figurer dans un festival digne de ce nom. Ce thriller érotique aux recettes éculées constitue cependant une curiosité. En effet, il faut un certain culot pour confier à Lance Henriksen le personnage d'un playboy millionnaire au charme irrésistible, à mille lieues de ses rôles habituels.

En définitive, c'est plutôt du côté des courts métrages qu'il faut chercher les signes d'une bonne santé pour la cinématographie canadienne. Ainsi, parmi les nombreuses productions, très peu m'ont véritablement déçu. Simplement mentionner que plus que jamais, la liberté, la fantaisie et la créativité, déficientes dans la plupart des longs métrages, se retrouvaient en abondance dans ces courtes productions. La question alors se pose. Dans le contexte actuel, ne vaut-il pas mieux réaliser un court métrage resserré et inventif qui sera remarqué, plutôt qu'un film plus long et moins inspiré qui passera de toute façon inaperçu?

Louis-Paul Rioux

L'ÉCRAN GAY

Aubert Pallascio et Marcel Sabourin

Porté par le succès international de sa joyeusement irrévérencieuse comédie musicale sur le sida **Zero Patience**, John Greyson s'est attaqué, contre toute attente, à la très sérieuse et bouleversante pièce de théâtre **Les Feluettes** de Michel Marc Bouchard. On ne saurait imaginer virage plus radical pour le subversif cinéaste gay de Toronto. Par ailleurs, la rencontre entre Bouchard et Greyson s'avère des plus heureuses, d'autant qu'on se demande qui, parmi nos réalisateurs d'ici, aurait bien pu transposer à l'écran la pièce à succès du dramaturge québécois d'une manière aussi sensible et inspirée. On pense peut-être à André Brassard, qui a déjà fait de la mise en scène de cinéma et qui connaît la pièce pour l'avoir montée au théâtre. Mais en réalité, le film de Greyson contient un peu de la présence et de la vision d'un réalisateur québécois, qui vient de compléter, avec **Le Polygraphe**, son deuxième long métrage: Robert Lepage. L'influence de ce dernier sur le cinéaste torontois est indéniable, surtout à travers la mise en scène qu'il élabore, mais aussi par la thématique que son histoire explore.

Sur fond de répression religieuse, Bouchard tissait un récit d'amours adolescentes et homosexuelles, de jalousie, de mort et de vengeance. En 1912, le jeune Jean Bilodeau, maladivement fasciné et dégoûté par l'attirance qu'exerce sur lui Simon Doucet (celui qu'on dit si beau qu'il ne peut être destiné qu'à devenir saint), a volontairement laissé périr par le feu le comte Vallier de Tilly, à cause de l'amour fougueux, pur et, avouons-le, un peu révolutionnaire pour l'époque, qui unissait ce dernier et Simon. Quarante ans plus tard, Bilodeau est devenu évêque et se rend à la prison où Simon est détenu, afin d'écouter son ultime confession. L'échange à cœur ouvert prend vite des allures de règlement de comptes, sous la forme d'une pièce de théâtre qui fait revivre au prêtre les événements fatidiques, en plus d'opérer un renversement des pouvoirs qui conduit à une confession, certes, mais pas de celui de qui on l'anticipait.

Fidèle à son œuvre, l'auteur, qui signe ici son premier scénario, a non seulement repris textuellement plusieurs répliques de sa pièce, mais il en a également conservé la structure narrative, composée de lieux temporels imbriqués, de flashbacks et de glissements spatiaux. On voit combien de tels éléments prédisposaient la réalisation de Greyson à une parenté avec celle préconisée par Lepage dans **Le Confessionnal**. Ainsi **Lilies** propose-t-il une mise en scène aux abords de l'abîme, où la frontière entre réalité et fiction, vie et théâtre, amour et jalousie, présent et passé, se voit brouillée à l'aide de subtils jeux spatio-temporels de la caméra. Lepage multipliait les références au motif du confessionnal pour inscrire, d'une façon parfois froide et cérébrale, son récit sous le sceau du secret, avec pour résultat une émotion brute quelque peu étouffée. Pour sa part, Greyson préfère procéder à un décloisonnement, à une destruction métaphorique et litté-