

# Déconstruction familiale Entre cassure et renouveau

Catherine Ouellet-Cummings

Volume 28, numéro 4, automne 2010

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/61029ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

## Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

## ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

## Citer ce compte rendu

Ouellet-Cummings, C. (2010). Compte rendu de [Déconstruction familiale : entre cassure et renouveau]. *Ciné-Bulles*, 28(4), 48–51.

# Entre cassure et renouveau

CATHERINE OUELLET-CUMMINGS

Le début des années 2000 a été marqué par une crise sociale, politique et économique aux États-Unis, mise à l'avant-plan par les événements du 11 septembre et par la prise de conscience nationale qui s'en est suivie. Au cinéma, cela s'est traduit par un désir marqué de disséquer les images préfabriquées omniprésentes dans le cinéma de divertissement, dans le but de dévoiler le «vrai» visage des États-Unis, bien différent de ce que montrent généralement les médias.

Les cinéastes indépendants ont ainsi proposé des films près des gens brossant des portraits intimistes d'Américains ordinaires. De même, plusieurs cinéastes de cette mouvance ont favorisé la déconstruction du modèle familial traditionnel, qui va souvent de pair avec le rêve américain mis de l'avant dans le cinéma *mainstream*. Cette famille parfaite et sans histoire n'a pas sa place dans leur cinématographie et, fidèles à une poignée de films qui leur ont pavé la voie (**American Beauty**, 1999, par exemple), ces cinéastes montrent des familles marquées par la vie et par les problèmes auxquels elles sont confrontées au quotidien. De ces situations difficiles naissent des crises profondes qui bouleversent ces personnages et leur univers, remettent en question la cellule familiale et, par extension, les États-Unis traditionnels.

**Little Miss Sunshine** (2006) de Jonathan Dayton et Valerie Farris est sans contredit le film-phare de cette période. Avec humour, il dresse le portrait d'une famille atypique d'Albuquerque, au Nouveau-Mexique. Sheryl Hoover est une mère de famille surmenée et son mari, Richard, un sans-emploi. Le fils de Sheryl, Dwayne, et le père de Richard, Edwin, habitent avec eux. Le premier est un adolescent tourmenté qui a fait vœu de silence, tandis que le second est reconnu pour son franc-parler et ses écarts de conduite, lesquels ont mené à son expulsion d'un centre de retraités. Entre les deux, Olive, leur fillette de sept ans, aspire à devenir reine de beauté, bien qu'elle n'en ait vraiment pas le physique. Enfin, le frère de Sheryl, Frank, spécialiste de Proust qui a perdu son poste de professeur pour une affaire de mœurs, est forcé de vivre avec cette famille à la suite d'une tentative de suicide.

Chacun de ces personnages évolue en parallèle, pratiquement étranger aux autres, de sorte qu'il n'existe pas de véritable noyau familial dans l'univers dépeint par Dayton et Farris. La dynamique change progressivement lorsque Olive est appelée pour remplacer une candidate déçue au concours de beauté Little Miss Sunshine qui se tient, 48 heures plus tard, à Rodondo Beach, en Californie. La famille entreprend alors un voyage de 1 280 kilomètres, entassée dans une Volkswagen Westfalia défraîchie. En confinant leurs personnages



Margot at the Wedding



Me and You and Everyone We Know

dans un milieu clos, les cinéastes exacerbent les tensions entre ceux-ci, faisant du véhicule le théâtre d'un *road trip* aux nombreux revirements. Plus que de simples gags, ces situations comiques et surprenantes permettent aux personnages d'aller à la rencontre d'eux-mêmes et de leur univers familial.

À l'issue de cette escapade, c'est le concours de beauté lui-même, alors que la prestation de la fillette fait scandale, qui sert de catalyseur à la formation d'une famille unie dans l'adversité. Au final, **Little Miss Sunshine** déconstruit l'idéal américain de la famille modèle en proposant l'image d'une famille atypique, voire marginale, où chacun des personnages participe à la satire sociale proposée par Dayton et Farris. Mais le film est tout de même porteur d'espoir : « Quoi qu'il arrive, nous sommes une famille... L'important, c'est que nous nous aimons », conclut Sheryl à la mort d'Edwin.

Le film **Lars and the Real Girl** (2007), scénarisé par Nancy Oliver et réalisé par Craig Gillepsie, emprunte un schéma narratif similaire. Avec sensibilité, il propose une incursion dans l'univers étrange de Lars Lindstrom, un homme qui vit dans le garage de la maison familiale désormais habitée par son frère Gus et sa femme Karin, enceinte de leur premier enfant. Alors que ceux-ci forment un couple heureux, Lars est un homme maladivement solitaire, incapable d'entrer en relation avec les gens qu'il côtoie. Le film révélera que sa mère est décédée lorsqu'elle a accouché de lui. Dès lors, pour Lars, l'institution familiale s'est incarnée sous le signe de l'abandon — abandon de la mère morte, du père qui n'est pas parvenu à remplir son rôle, du frère aîné qui a quitté le nid trop tôt — et de la perte de repères, ce qui l'a confiné à la marge.

La situation change le jour où Lars présente à sa famille une femme qu'il prétend avoir rencontrée sur Internet, Bianca, qui est en fait une poupée moulée (*RealDoll*) achetée sur le web. Le médecin de Lars enjoint alors les membres de la famille à le supporter en faisant comme si Bianca était une personne réelle. **Lars and the Real Girl** aurait aisément pu tomber dans le ridicule ou dans la banale comédie. Mais Craig Gillepsie parvient à éviter ces pièges en utilisant avec discernement le personnage de Bianca, notamment en évacuant totalement la dimension sexuelle normalement associée aux poupées de silicone. De là, naît toute la beauté du film

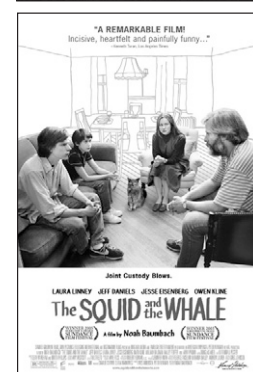
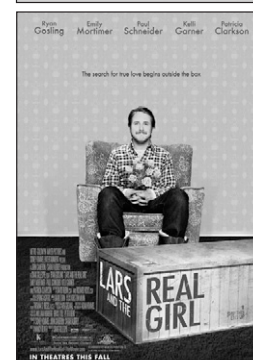
qui cerne avec justesse l'émotion des personnages et la complexité des traumas qui affectent Lars.

Le rapprochement qui s'amorce avec l'arrivée de Bianca et son acceptation bouleverse positivement la dynamique chez les Lindstrom. À preuve, Lars demande à son frère d'héberger Bianca, ce qui lui permet non seulement de visiter Gus et Karin quotidiennement, mais aussi de briser l'isolement dans lequel il vivait jusqu'alors. Au final, le rapprochement entre les deux frères permet à Lars d'affronter son passé pour mieux se tourner vers l'avenir. En ce sens, la dernière scène du film est révélatrice : à l'enterrement de Bianca, Lars fait quelques pas avec Margo, une collègue de travail, dans l'espoir de construire avec elle une nouvelle relation.

En 2005, Noah Baumbach propose une vision radicalement différente de la famille dans **The Squid and the Whale**, long métrage en partie autobiographique. Contrairement aux deux films précédents qui mettaient de l'avant la reconstruction d'un noyau familial, le film de Baumbach en présente l'éclatement. De même, alors que **Little Miss Sunshine** faisait dans la satire, le ton de **The Squid and the Whale** est résolument plus sombre.

Campé dans le Brooklyn des années 1980, le film met en scène le divorce de Joan et Bernard Berkman ainsi que ses répercussions sur leurs fils, Walter, 16 ans, et Frank, 12 ans. Rapidement, les garçons doivent choisir leur camp alors que les tensions entre leurs parents grandissent. **The Squid and the Whale** touche ainsi au nœud de l'unité familiale alors que les garçons sont déchirés entre leurs parents. Bernard, de son côté, ne fait rien pour améliorer la situation en salissant volontairement l'image de Joan, notamment lorsqu'il révèle aux garçons le passé adultère de leur mère.

Baumbach utilise des dialogues puissants au langage violent pour témoigner des difficultés d'une famille au bord de l'implosion et dans laquelle les enfants sont laissés à eux-mêmes tandis que les adultes se font la guerre. C'est véritablement l'éclatement de la cellule familiale qui est ici donnée à voir, ainsi que ses répercussions sur la vie des garçons qui en sont les principales victimes. Dans cet univers en crise, le malaise des enfants est profond et le cinéaste s'attarde à le décortiquer. Walter, par exemple, lance un appel à l'aide en interprétant *Hey You* de Pink Floyd



lors d'un concours de talents alors qu'il présente la pièce comme la sienne. De même, il cherche à impressionner en faisant croire à ses camarades de classe et à ses professeurs qu'il a lu un certain nombre de livres — tous conseillés par Bernard. Peu à peu, il en vient à se fondre dans la personnalité de son père; il parle comme lui, agit comme lui et aime comme lui, même si cela implique de laisser tomber sa petite amie, sous prétexte qu'elle ne plait pas à Bernard. De son côté, Frank explore une sexualité qui emprunte des avenues pour le moins surpre-



Little Miss Sunshine

nantes. Par exemple, il fantasme à imaginer sa mère avec un autre homme ou prend plaisir à se masturber dans la bibliothèque de l'école. De même, il adopte des comportements asociaux qui ne sont pas tout à fait de son âge (boire de la bière régulièrement, rester seul à la maison de longues périodes) dans lesquels il semble se réfugier.

Ces deux adolescents, confrontés à leurs démons pour sortir de l'ombre de leurs parents, sont au cœur du film. Si, par moments, le film semble suggérer que la mère fera mieux que le père, ce n'est pas le message qui reste à la fin. À travers ce récit évoquant le passage à l'âge adulte, Baumbach laisse plutôt entendre que, dans l'adversité, les garçons gagneront surtout une meilleure connaissance d'eux-mêmes. En cela, **The Squid and the Whale** se rapproche de **Little Miss Sunshine** dans lequel le voyage en Westfalia suggérait une démarche similaire des personnages. Du reste, la principale force du film de Baumbach réside dans le réalisme du traitement et dans la sensibilité du jeu des acteurs. Il en résulte un film intimiste, magnifié par des

plans serrés, caméra à l'épaule, qui créent chez le spectateur un sentiment de voyeurisme.

Deux ans plus tard, Noah Baumbach réalise **Margot at the Wedding** dans lequel il développe plus avant les thèmes abordés dans **The Squid and the Whale**, c'est-à-dire l'éclatement du noyau familial et ses conséquences. Comme dans le film précédent, il explore le malaise, autant celui qu'entretiennent les personnages entre eux que celui du spectateur qui, impuissant, assiste au chaos de leurs existences. Pour en augmenter l'effet, le cinéaste a une fois encore privilégié une esthétique réaliste, autant dans les mouvements de caméra à l'épaule que dans l'utilisation prépondérante de l'éclairage naturel.

Nicole Kidman y joue Margot, une auteure à succès, névrotique et imprévisible, qui se pointe à l'improviste au mariage de sa sœur Pauline (Jennifer Jason Leigh), en Nouvelle-Angleterre, en compagnie de son fils Claude. D'entrée de jeu, le malaise est palpable et s'intensifie à mesure que les secrets familiaux refont surface. Pauline et Margot sont en conflit depuis l'enfance, d'abord parce que Margot joue d'hypocrisie et de mensonges pour abuser de la naïveté de sa cadette, allant jusqu'à dévoiler l'intimité de sa sœur dans les nouvelles qu'elle publie.

Dans **Margot at the Wedding**, Baumbach explore les relations complexes qui unissent les deux sœurs et leurs conséquences sur les autres membres de la famille, époux et enfants en tête. Dès l'arrivée de Margot, elles tenteront de manipuler les uns et les autres à leur avantage, comportement qui sera imité par Claude et sa cousine. Aux prises avec des femmes jalouses et en éternelle compétition, les enfants choisiront de s'éloigner de leur mère, devenant quasi étrangers à l'intrigue. Ils trouvent alors refuge dans l'éveil de leur sexualité, ce qui leur permettra de garder un certain contrôle sur leur vie.

Finalement, Baumbach mise sur une approche intimiste permettant de dévoiler les difficultés héritées des traumatismes de l'enfance, qui empêchent les personnages d'entrer en relation. De sorte qu'à mesure que les difficultés s'accumulent (relations tendues avec les voisins, entrevue de Margot avec une journaliste qui dérape, sans compter ses déboires avec son mari tout comme avec son amant), les deux sœurs semblent trouver un réconfort dans la présence l'une de l'autre, même si le film se termine





Lars and the Real Girl



The Squid and the Whale

par leur séparation. Baumbach suggère ainsi que les névroses, l'insécurité grandissante et le malaise ambiant auront raison d'elles. Dès lors, il paraît impossible d'effacer des années de mésentente, contrairement à l'optimisme que laissait entrevoir **Lars and the Real Girl**. Pour Margot, la solution semble plutôt dans l'avenir, c'est pourquoi elle choisit d'accompagner son fils qui part rejoindre son père au Vermont dans l'espoir, sans doute, de sauver son mariage et sa famille.

Enfin, le film **Me and You and Everyone We Know**, réalisé par l'artiste multidisciplinaire Miranda July en 2005, explore plus avant le processus d'éclatement de l'univers familial. Alors que Baumbach évoquait en somme un espoir de reconstruction, July présente le désengagement des membres de la famille au sein même de sa structure. Son film exprime avant tout le vide qui se creuse au cœur du noyau familial alors que les membres ne parviennent plus à établir des liens sains et durables. Le film témoigne alors d'une crise de communication interpersonnelle qui, bien que présente dans les quatre films déjà discutés, atteint ici son apogée.

On y découvre Richard, qui vient d'être laissé par sa femme, et ses fils, Robby, 6 ans, et Peter, 14 ans. Troublé par cette rupture et ses répercussions — il est tenu de déménager —, Richard ne parvient plus à entrer en relation avec ses enfants et à remplir son rôle de père. Laissés à eux-mêmes, les garçons font alors l'expérience d'une sexualité trouble, à l'image de ce que vit le personnage de Frank dans **The Squid and the Whale**. Ainsi, il se crée un rapport de plus en plus ambigu entre les garçons qui jouent aux adultes et leur père qui semble retomber en enfance.

La famille traditionnelle n'a plus de sens, semble dire Miranda July qui fait la démonstration que les relations les plus déterminantes pour l'individu se forment le plus souvent à l'extérieur du cercle familial, voire en décalage avec celui-ci. Pour y parvenir, July met en scène un conte poétique, autant dans sa structure narrative que dans son esthétique, dans lequel elle intercale plusieurs sous-récits mettant en scène les mêmes personnages. Ceux-ci évoluent en parallèle dans le même environnement et tentent tant bien que mal d'entrer en relation les uns avec les autres. Il devient alors évident que les personnages cherchent à combler leurs manques affectifs dans des réseaux alternatifs de leur voisinage. Richard, par exemple, rappelle régulièrement à ses fils à quel point il est important de bien s'entendre avec ses voisins, allant jusqu'à accorder un rabais à l'achat de chaussures à la mère de Sylvie, une petite voisine avec qui Peter s'est lié d'amitié. Quand Peter est malade, c'est elle qui va le chercher à l'école et en prend soin, prenant ainsi le relais de Richard qui n'a pas à s'absenter du travail.

Les films de Noah Baumbach avaient déjà la particularité de présenter les tensions intergénérationnelles en faisant intervenir les enfants dans la structure narrative. L'effet est amplifié dans **Me and You and Everyone We Know** alors que Miranda July met en scène trois générations de personnages qui s'observent, se jugent et ne parviennent jamais à se comprendre. Au final, c'est un fort sentiment d'individualisme qui traverse ce film ainsi que les autres abordés ici. Comme si chacun des personnages, obnubilé par ses émotions, n'arrivait pas à s'extraire de sa personne pour participer au premier réseau social qui se présente à lui : la famille. ■