

Films en canne : montage attraction

Bernard Perron

Volume 12, numéro 4, automne 1993

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/33940ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Perron, B. (1993). Films en canne : montage attraction. *Ciné-Bulles*, 12(4), 4–14.



(Photo: Véro Boncompagni)

Films en canne: montage attraction

par Bernard Perron

Le Festival de Cannes est davantage qu'une manifestation où l'on présente des films. C'est un haut lieu de rencontres et d'échanges médiatiques. Diverses personnalités, des acteurs et surtout des réalisateurs y sont incités à expliquer le contenu de leur film, à retracer leur inspiration et à faire part de leur conception du cinéma. Conséquemment, rendre compte du festival, c'est à la fois apporter un certain point de vue critique au sujet de ce qu'on y a vu et partager, ce qu'on y a entendu ou lu. *Brisé en fragments distincts*, le présent assemblage permet des avances rapides, des retours en arrière ou encore, des *arrêts sur image*. À votre guise...

«Chaque année, Gilles Jacob (délégué général du festival) nous convie à un festin d'images qui ressemble de plus en plus au banquet de Hamlet où chacun se demandait s'il était là pour manger ou pour être mangé.»

Freddy Buache, directeur
de la Cinémathèque de Lausanne,
Libération.

L'époque des grandes bouffes est terminée. Pour les coureurs de banquets, la Croisette ne fait plus bombance comme par le passé. Les fêtes cannoises sont moins fréquentes. Pour les chalands du marché du film, les portefeuilles sont moins épais. Le nombre d'acquisitions suit donc les règles d'un régime d'achat plus avisé. Enfin, pour les gourmets du cinéma et les cinéphiles boulimiques, Cannes n'offre plus un menu aussi gastronomique. Le festival se popularise tout en se permettant de plus grands écarts (de conduite). Ainsi peuvent se côtoyer en séances spéciales les derniers films d'un Peter Greenaway (*The Baby of Macon*) et celui d'un Sylvester Stallone (*Cliffhanger*). Ainsi peut se balancer devant le palais une gigantesque poupée gonflable d'Arnold Schwarzenegger alors que le film de ce dernier (*Last Action Hero*) n'y est pas présenté. C'est là le constat d'une situation réelle, d'une orientation avouée.

Festival international du film de Cannes

«S'il y a une Palme d'Or du court métrage, c'est bien la preuve que cela mérite d'être produit, joué et surtout projeté. La loi impose qu'avant les longs métrages il y ait des courts métrages. Alors je voudrais savoir pourquoi les exploitants n'y veillent pas un peu plus.»
Vincent Lindon (**la Crise**)
à la cérémonie de clôture.

Une certaine Jane Campion a déjà remporté la Palme d'Or du court métrage (avec **Peel** en 1986). Tout aussi importante pour les jeunes cinéastes que la Caméra d'Or, cette récompense fut attribuée à l'étonnement général à Jim Jarmusch (absent!!!) pour **Coffee and Cigarettes (Somewhere in California)**, un film daté faisant partie d'une série du même nom. Mettant en scène Iggy Pop et Tom Waits qui discutent dans un bar, le film se résume à quelques champs/contrechamps et à une vue verticale de leur table. Outre la présence et le jeu humoristique des deux musiciens, aucun élément supplémentaire ne vient enrichir la rencontre. À l'opposé, la majorité des neuf autres courts métrages en compétition révélaient une certaine originalité. L'un d'eux, **The Singing Trophy** du néo-zélandais Grant Lahood a été distingué d'une mention attribuée par la

Commission supérieure technique, et pour cause puisque ce petit bijou de 12 minutes réussit astucieusement à montrer la poursuite d'une proie fort désirée par un chasseur plutôt loufoque.

«Vos actes, votre comportement, sont forcément influencés par les réalités d'une époque. On ne peut pas comprendre la vie d'un individu sans montrer les circonstances et les changements qui traversent son pays.»

Chen Kaige,
dossier de presse.

Face au cinéma hollywoodien, le réputé critique Serge Daney rêvait d'un cinéma-opéra qui se détournerait des opérettes à l'américaine. Le réalisateur chinois Chen Kaige (**le Roi des enfants, la Vie sur un fil**) exauce à la lettre son aspiration. **Adieu ma concubine**, l'une des deux Palmes d'Or et Prix de la critique internationale, retrace avec magnificence le destin de deux acteurs de l'Opéra de Pékin et d'une fiancée entre les années 1920 et 1970, les 50 années qui ont changé la Chine. Il n'en fallait pas plus pour le comparer au **Dernier Empereur** de Bernardo Bertolucci.



Adieu ma concubine de Chen Kaige

LE PALMARÈS 1993

LONG MÉTRAGE

PALME D'OR -
Ex-æquo:
The Piano
de Jane Campion
(Australie)
et **Adieu ma concubine**
de Chen Kaige
(Hong Kong)
GRAND PRIX DU JURY:
Si loin, si proche!
de Wim Wenders
(Allemagne)
PRIX D'INTERPRÉTATION
FÉMININE:
Holly Hunter
dans **The Piano**
de Jane Campion
(Australie)
PRIX D'INTERPRÉTATION
MASCULINE:
David Thewlis
dans **Naked**
de Mike Leigh
(Grande-Bretagne)
PRIX DE LA
MISE EN SCÈNE:
Mike Leigh
pour **Naked**
(Grande-Bretagne)
PRIX DU JURY -
Ex-æquo:
le Maître de marionnettes
de Hou Hsiao Hsien
(Taiwan-Chine)
et **Raining Stones**
de Ken Loach
(Grande-Bretagne)
PRIX DE LA CAMÉRA D'OR:
L'Odeur de la papaye verte
de Tran Anh Hung
(France)
GRAND PRIX TECHNIQUE
DE LA COMMISSION
SUPÉRIEURE
TECHNIQUE
DE L'IMAGE ET DU SON:
Jean Gargonne
et Vincent Arnardi
pour leur collaboration
au film **Mazeppa**
de Bartabas
(France)
PRIX DE LA CRITIQUE
INTERNATIONALE
(FIPRESCI):
Adieu ma concubine
de Chen Kaige
(Hong Kong)
PRIX DU JURY
ECUMÉNIQUE:
Libera me
d'Alain Cavalier
(France)

COURT MÉTRAGE

PALME D'OR:
Coffee and Cigarettes
de Jim Jarmusch
(États-Unis)

CINÉBULLES



The Baby of Macon...

Le chétif Dieyi et le robuste Xiaolou grandissent ensemble à la dure école des acteurs. Plus vieux, ils sont amenés à devenir célèbres en jouant respectivement la concubine et le roi dans l'opéra qui donne son nom au film. Femme sur scène et homme dans la vie, Dieyi éprouve un amour inébranlable pour «son roi». Mais les fiançailles de Xiaolou à une prostituée viennent bouleverser leur relation privilégiée. Par la suite, l'action violente de l'Histoire (la guerre avec le Japon, la reddition japonaise, la guerre civile, la révolution culturelle et la réhabilitation de ses victimes) se charge de perturber encore plus cet impossible triangle amoureux. La grande réussite de Kaige réside dans l'équilibre qu'il sait procurer à son récit durant près de trois heures. Il oriente son film tantôt vers la tragédie, tantôt vers l'étude historique, tantôt vers le caractère intérieur des êtres, tantôt vers l'agitation d'un peuple. Il figole la composition visuelle de tous les plans. Il manie la lumière. Il joue sur les harmonies. Il crée des ambiances. Il dépeint des impressions avec la maîtrise d'un grand cinéaste. Le titre jumeau du film et de l'opéra ouvre évidemment les parallèles. Décrit comme un mélange de musique, de poésie, de beauté, de couleurs, de chants, de batailles et de héros, l'Opéra de Pékin transparait dans **Adieu ma concubine**. De la sorte, jusqu'à la fin, Dieyi la concubine se comporte dans la vie comme il le fait sur scène...

*«Je rêve d'une révolution cubiste,
d'un cinéma où le public ne serait pas
rivé à son siège pendant la projection.
Qui joue? Qui regarde jouer?
On se croit spectateur;
en fait, on est toujours acteur.
On croit voir, alors qu'on est vu.
Le monde entier est un théâtre.
Le seul spectateur, c'est Dieu.»
Peter Greenaway, **le Figaro**.*

Une scène de théâtre au 17^e siècle. Les comédiens s'avancent pour effectuer leur révérence à la fin du spectacle. La caméra recule et dévoile les membres de la cour et du clergé qui applaudissent. Ceux-ci se retournent face aux gens du peuple qui applaudissent. Le travelling arrière se poursuit alors que ces derniers se retournent à leur tour et sont de nouveau acclamés par un autre public invisible. Le film se termine sur ce long mouvement de caméra qui donne l'impression de pouvoir s'étendre à l'infini. À défaut d'être en mesure d'impliquer littéralement le spectateur à l'intérieur de l'architecture de ses films, Peter

Greenaway met en scène une continuelle mise en abîme dans sa dernière création **The Baby of Macon**. L'histoire de l'exploitation d'un enfant par sa famille et par l'Église confond sans scrupules ce qui se passe sur scène et hors-scène. Plusieurs champs/contre-champs du début s'organisent carrément entre les planches et la salle. Les événements débordent du cadre théâtral. Les antipathies, les conflits, les morts ou les supplices fictifs s'avèrent réels. Le public apparaît où on ne l'attend pas, jouant ainsi (in)volontairement un rôle. Indiscutablement, l'image de **The Baby of Macon** souhaiterait engager une action réciproque de la part du spectateur. Moins saturé que celui de **Prospero's Book** (1991), le cadre demeure truffé d'iconographies religieuses et, vous l'aurez deviné, de tout ce qui est cher à Greenaway.

*«Ce n'est pas Barbe bleue, mais j'ai tout
de même peur d'ouvrir certains placards.»
Madeleine Morgenstern dans
François Truffaut, portraits volés.*

Serge Toubiana, ancien rédacteur en chef des **Cahiers du cinéma**, et Michel Pascal s'attaquent à un monstre du cinéma français: François Truffaut. Souhaitant donner quelques coups de marteau à la «statue» de l'auteur de **l'Homme qui aimait les femmes**, les réalisateurs ont évacué toutes déclarations d'archives de ce dernier. Leur **Portraits volés** consiste en une série de photos, d'extraits et de visages qui témoignent les uns à la suite des autres de la vie et de l'œuvre de



... de Peter Greenaway



François Truffaut, portraits volés de Serge Toubiana et Michel Pascal



À gauche: *Madadayo* d'Akira Kurosawa
À droite: *Si loin, si proche!* de Wim Wenders

Truffaut. Par exemple, sa première femme, Madeleine Morgenstern, raconte la production des **Quatre cents coups**. Le grand ami Robert Lachenay revoit leur enfance mouvementée. Éric Rohmer, parmi tous les dossiers conservés par Truffaut au sujet de cinéastes, a le privilège d'ouvrir le sien. Bertrand Tavernier relate les événements qui entourent la rédaction du fameux article «Une certaine tendance du cinéma français». Fanny Ardant vient ajouter un grain de passion en fin de parcours. L'absence remarquée de Jean-Luc Godard et de Jean-Pierre Léaud laisse un curieux vide. **François Truffaut, portraits volés** s'adresse aux inconditionnels disposés à sonder le côté obscur de l'homme derrière la lumière du cinéaste. Mais surtout, il s'adresse à ceux qui croient pouvoir atteindre un être fascinant à travers le regard des autres.

«Depuis un demi-siècle, Kurosawa n'a cessé de montrer aux spectateurs du monde entier l'importance de ces valeurs humaines fondamentales que sont la compassion et la compréhension.»

Martin Scorsese, dossier de presse.

Madadayo d'Akira Kurosawa est le nouveau testament filmique d'un réalisateur qui n'est pas encore prêt à cesser ses activités cinématographiques. La 30^e œuvre de Kurosawa présente les relations privilé-

giées entre un professeur et ses anciens élèves. Comme **Rhapsodie en août** (1991), **Madadayo** gravite autour de la sagesse d'un vieillard. Toutefois, le message humaniste est peut-être trop limpide. La connaissance juste des choses par le personnage principal n'ayant pas d'antécédents explicites, l'estime vouée à ce dernier par ses étudiants s'explique seulement par l'entremise des influences présentes. Constamment filmées de façon à en réaffirmer le bien-fondé, les séquences veulent garantir le rôle d'instructeur du vieil homme devant les spectateurs intra et extradiégétiques.

«Il ne s'agissait pas de se contenter d'une recette éprouvée, et de mijoter 'Les Ailes du désir 2'. Non — en aucun cas — une suite ou une deuxième partie. Nous voulions seulement faire revivre la métaphore de l'ange et la ville, mais quelques années plus tard, d'un point de vue nouveau. ...c'est bien une nouvelle histoire totalement indépendante qui doit nous mener plus loin.»
Wim Wenders, dossier de presse.

L'ange Daniël déclarait à la fin des **Ailes du désir** (1987): «Il était une fois. Il était une unique fois... et donc il sera». Il aurait été souhaitable, nonobstant le «à suivre» des dernières secondes, que l'œuvre



King of the Hill de Steven Soderbergh

accomplie de Wim Wenders demeure unique. Il en est malheureusement autrement. Dans **Si loin, si proche!**, Damiel tient une pizzeria, Peter Falk présente une exposition de ses croquis, Lou Reed a remplacé Nick Cave et Mikhaïl Gorbatchev fait une apparition remarquée.

Sur les mêmes ailes, on voltige au-dessus d'un Berlin sans mur et nous voilà au côté de l'ange Cassiel, laissé il y a six ans sur l'épaule de sa statue. Cassiel doit toujours regarder, certifier, attester et se contenter des mots qu'il saisit au vol. À l'instar de Damiel, il veut devenir humain et côtoyer les gens qu'il a connus jadis. Sans trop tarder, il plonge sur terre en pleine lumière afin de sauver une petite fille. Cependant, cette arrivée est moins magique que celle de Damiel et sa rencontre avec la réalité se transforme vite en une histoire, racontée sans surprise, qui évolue autour d'un trafic d'armes et de cassettes pornographiques. **Si loin, si proche!** n'a pas la profondeur de l'essai dont il se veut le prolongement. L'errance circonspecte de la pensée a fait place à des commentaires sur le vif, à des propos édifiants («La solitude... on n'entend plus ce que les autres disent.»; «Ce qu'on ne voit pas n'existe pas. L'homme ne croit qu'au visible.»; «Le message est l'amour. Nous sommes les messagers»; etc.). Et le frémissement du noir et blanc ainsi que la composition visuelle éthérée ont été remplacés par une image couleur très terre-à-terre.

Lorsque Wim Wenders ne savait pas qu'il était un cinéaste inspiré, il savait donner à chaque plan la puissance de tout un film. Il n'en est plus toujours ainsi. Son Grand Prix du jury s'explique très mal, d'autant plus que la haute assemblée de Cannes lui a redonné la chance de la séduire lors d'un second visionnement. **Si loin, si proche!** est animé d'un idéal pacifiste. Mais «nul n'a encore réussi à chanter une épopée de la paix.», telles étaient les paroles du vieil homme dans **les Ailes du désir**.

*«Dans **Body Snatchers**, je ne peux voir que des trucs faciles ainsi qu'un grand vide. Et je n'adhère pas à cet alibi. J'ai envie de pointer mon doigt au film d'Abel Ferrara et crier: 'Imbéciles! En voilà un autre sans âme!'»*
Pieter Van Lierop, critique des Pays-Bas,
Moving Pictures.

Le public évolue. Cette constatation a poussé Robert Solo à produire ce qu'il appelle une version rajeunie

de **Invasion of the Body Snatchers**, le classique de Don Siegel (1956). Où s'en va-t-on avec ces remakes? Le film d'Abel Ferrara (**King of New York, Bad Lieutenant**) est sans surprise. Les effets spéciaux ne sont pas si percutants. Les héros sont beaux et jeunes parce qu'il faut atteindre un très large auditoire. Si le film doit trouver le public qu'il mérite, sa place n'était certes pas au sein de la compétition officielle de Cannes. D'ailleurs, il n'était pas seul: **l'Escorte** de l'italien Ricky Tognazzi avait la qualité d'un bon téléfilm; **King of the Hill** de l'ancien palmé Steven Soderbergh (**Sex, Lies and Videotape**) baignait dans un charme très mièvre; **Broken Highway** de l'Australienne Laurie McInnis, très prétentieux, fut justement comparé par un critique français à une publicité de Calvin Klein. Mis en parallèle avec les Monty Pythons, **Splitting Heirs** de Robert Young a dû les faire rire jaune. Passons. À chaque festival sa grandeur et... sa décadence.

«Au fil des années, j'ai découvert que ce qui m'intéresse surtout, comme personne et cinéaste, ce sont les moments de la vie où les gens ne parlent pas.»

Alain Cavalier, conférence de presse.

Un plan rapproché cadre de la taille au cou un torse féminin vêtu d'une chemise. Les mains camouflent dans la boutonnrière de la chemise un message écrit sur un papier de cigarette plié plusieurs fois. C'est sur un grand nombre de ces moments particuliers qu'Alain Cavalier (**Thérèse**) a édifié le film le plus audacieux du Festival. Son **Libera me** a eu l'effet d'une bombe. Sans dialogue ni musique, sans mouvement de caméra ni artifice, Cavalier réussit à diriger une critique explosive contre l'oppression et à lancer un appel au respect de la dignité humaine.

Pour reprendre certaines manchettes consacrées au film, on dira que le pouvoir du silence règne dans **Libera me** sur des corps-à-corps où la parole des opprimés émerge sans les mots. Ce sont les respirations, les froissements de vêtements et les sons du quotidien qui murmurent. Tourné en plans rapprochés et en gros plans avec le minimum d'accessoires, le film ne laisse généralement pas voir deux choses à la fois. Cavalier montre soit les visages, soit les mains ou une autre partie du corps. Et s'il nous arrive de regarder des êtres en totalité, le décor, lui, sera fragmenté. Mais par-dessus tout, Cavalier découpe la réalité pour consentir une grande liberté



Libera me d'Alain Cavalier

d'interprétation au spectateur. Une torche allumée et des pieds nus expriment avec intensité la torture. Un écran noir, des coups de feu et un homme qui revient seul ont la force nécessaire pour signifier l'assassinat de trois personnes. Le montage de **Libera me** donne accès à plus d'une version du même film. Le jury œcuménique ne pouvait pas ne pas décerner son prix à une réalisation dont la dimension est aussi universelle.

«Le film cristallise la vision qu'a l'Amérique des minorités.»

Nous sommes une menace pour elle.»
Allen et Albert Hughes, dossier de presse.

Rappelez-vous le tapage provoqué par **Boyz'n the Hood** (1991) de John Singleton. Deux films identiques, tous deux racontés par un narrateur en *voice over* et situés dans des ghettos de Los Angeles, étaient présentés à la Quinzaine des réalisateurs.

D'abord, **Menace II Society** est le premier long métrage de deux frères jumeaux de 20 ans, Allen et Albert Hughes. La première scène représente bien la suite: un jeune noir tue un épicier coréen à bout portant sous les yeux de son copain Caine. De fait, les désillusions de ce (co)Caine, son implication inévitable dans la guerre de gangs, en plus de son impossibilité à se dégager du trafic de drogues, nourrissent l'intrigue. Les frères Hughes manifestent un don évident pour la mise en scène. Par exemple, ils dénaturent un feu de circulation dans le but d'appesantir clairement le préambule à une agression très violente, et emploient des écrans noirs concordant avec le rythme des pulsions cardiaques.



Menace II Society d'Allen et Albert Hughes

Ensuite, **Mi Vida Loca** d'Allison Anders (**Gas, Food and Lodging**) jette un regard féminin sur la jeunesse mexicano-américaine. Parce que la majorité des garçons de 21 ans sont handicapés, morts ou en prison, les filles organisent à présent leur propre gang. De son côté, Anders a choisi «de ne montrer la violence que hors-champ». Moins sensible aux incidents eux-mêmes, elle s'attarde aux séquelles. Quoi qu'il en soit, vue par **Mi Vida Loca** ou par **Menace II Society**, la vie dans les ghettos ne semble avoir aucun échappatoire.

«J'ai besoin de passer de la fiction au documentaire, puis du documentaire à la fiction. Je suis convaincu que c'est la meilleure discipline. Elle me permet de rester en prise avec la réalité, de ne jamais me couper du monde réel, celui des gens simples, celui que j'ai envie de montrer dans mes films.»

Ken Loach, dossier de presse.

Le va-et-vient soutenu entre la fiction et le documentaire nourrit le dernier film de Ken Loach, le réalisateur britannique le plus engagé politiquement, d'un dynamisme incroyable. **Raining Stones** rompt avec la controverse qu'a pu soulever l'examen des conflits entre l'armée anglaise et l'IRA de **Hidden Agenda** (Prix du jury en 1990) et prolonge le discours social de **Riff Raff** (1991), film traitant des problèmes de travailleurs itinérants sur un chantier de construction. Il s'agit ici de la vie d'un chômeur de Manchester, Bob, ainsi que de tous les efforts qu'il met en œuvre pour nourrir sa famille et acheter à sa petite fille un costume de première communion.

Mais **Raining Stones** ne raconte pas. Il donne plutôt l'illusion de saisir les situations de façon fortuite. Ken Loach tourne en pellicule Super 16. Cela procure une image brute allant de pair avec la fugacité des moments filmés. Loach travaille avec des acteurs non professionnels recrutés dans la région même de Manchester. Ceux-ci jouent leur rôle avec une grande spontanéité. Bruce Jones et Ricky Tomlinson, alias Bob et Tommy, donnent vite le ton avec les culbutes de Tommy et la complicité des deux amis lors d'une drôle de chasse. Loach applique les règles du cinéma direct. Ceci se traduit par un découpage très concis. Quand Tommy oublie les clés dans la serrure de la portière arrière de la camionnette de Bob, seul un regard averti le remarquera. Aucun gros plan ne nous signale cette bourde qui conduit au vol de la camionnette. Lorsqu'un escroc entre brusquement chez Bob



Mi Vida Loca d'Allison Anders



Raining Stones de Ken Loach



Naked de Mike Leigh

afin de terroriser sa femme et sa petite fille, la scène refuse tout effet dramatique amplifié. Ken Loach use donc de la fameuse notion d'observateur invisible. **Raining Stones** nous met en présence de gens simples, nous fait partager leur condition sociale tout en nous faisant apprécier leur compagnie parce que, malgré la détresse, l'humour est bien présent.

«Pour incarner Johnny, j'ai lu, en six mois, plus de bouquins de philo, de sciences et de théologie que dans toute ma vie.»

David Thewlis, Prix d'interprétation masculine pour **Naked**, *Libération*.

Après **High Hopes** (1990) et **Life is Sweet** (1992), on redécouvre que Mike Leigh a une manière propre de réaliser un film. Imaginez: le scénario ne s'écrit qu'au fil des semaines précédant le tournage, de longues semaines d'improvisation avec les acteurs. Sachant cela, on comprend plus facilement pourquoi David Thewlis remerciera son épouse à la clôture pour l'avoir appuyé au cours de cette longue aventure, mais on se demande à quoi ressemblera ce **Naked**.

Cependant, le doute s'efface rapidement. Sans avoir le choix, on est collé à la peau de Johnny et on doit suivre pas à pas sa dé-route. Johnny, l'anti-héros par excellence des années 80 selon Leigh, n'y va pas de main morte pour faire le procès d'une société aliénante. Vraie glose marginale ambulante, il cite à tout rompre afin d'appuyer ce qu'il avance. Il nous fait rire et réfléchir. Les mots circulent tels des autos tamponneuses. Ils se heurtent, s'écrasent, repartent de tous les côtés. Et Johnny se précipite sur les gens avec la même cruauté, la même sensibilité. Ses rencontres seront toutes mémorables (mais retenez bien celle avec Archie et Maggie).

Mike Leigh les filme à nu. La caméra garde une juste distance avec l'action mais risque à tout moment d'être happée par les événements. Au bout de 126 minutes, on sort du grand théâtre Lumière bras ballants et bouche bée. À la fin du festival, devant les jugements plus que favorables exprimés envers **Naked** — Prix de la mise en scène et Prix de l'interprétation masculine — on ressent une grande satisfaction. Si, comme on le dit, le cinéma s'adresse à un public en majorité jeune et évolué, il reste à souhaiter qu'on fournisse à ce public des films à l'exemple de celui-ci. **Naked** laisse une impression qui s'explique et se partage difficilement.

Festival international du film de Cannes

*«J'ai été attiré par la qualité de l'écriture de Roddy Doyle et j'en suis tombé amoureux. J'ignorais même que c'était une suite de **The Commitments**.»*

Stephen Frears, *Moving Pictures*.

L'humour était aussi au rendez-vous d'une autre des cinq productions anglaises présentes. Malgré le succès important de **Much Ado About Nothing** de Kenneth Branagh, **The Snapper** de Stephen Frears a fait davantage de bruit. Lançant la 25^e édition de la Quinzaine des réalisateurs, **The Snapper** (traduisible par «Le bâtard») constitue le deuxième volet de la trilogie de **Barrytown** écrite par Roddy Doyle, qui comprend **The Commitments** (dont Alan Parker a tiré un film) et **The Van**. Tourné pour la télévision, le film de Frears (**My Beautiful Laundrette**, les **Liaisons dangereuses**) raconte l'histoire de la famille Curley, six enfants, perturbée par la grossesse impromptue de l'aînée qui refuse de révéler l'identité du père. Tout le monde ajoutera son grain de sel à cette situation honteuse. Les scènes hilarantes, particulièrement celles mettant en présence le paternel et sa future fille-mère, se suivent sans perdre haleine. Il faut cependant dire que cette haleine sent souvent beaucoup l'alcool. Bien que la mise en scène ne lésine pas sur les moyens de faire rire, les dialogues demeurent la pierre angulaire de cette comédie. Par exemple, au fils qui vient de vomir dans l'évier rempli de récipients: «Quant tu auras fini, tu fais la vaisselle!». Ou encore, devant la possibilité que l'enfant ait été conçu avec un marin espagnol, le père chante au déjeuner: «Je suis Pedro le marin...» **The Snapper**, un petit film qui peut voir grand.

«Je crois que dans la vie, on ne grandit jamais affectivement. On peut grandir physiquement, intellectuellement, socialement, moralement même parfois, mais jamais affectivement. On peut trouver cela terrifiant ou émouvant. Chacun se débrouille avec cela...»

André Téchiné, dossier de presse.

Catherine Deneuve et Isabelle Adjani vinrent prêter le rayonnement de leur éclatante présence à l'ouverture et à la clôture de cette 46^e édition du Festival. Si la première méritait d'emblée les feux de la rampe, la seconde en était moins digne.



The Snapper de Stephen Frears



Ma saison préférée d'André Téchiné



Toxic Affair de Philomène Esposito

En réussissant à lui donner le maximum d'ampleur, **Ma saison préférée** d'André Téchiné organise la rencontre de Catherine Deneuve et de Daniel Auteuil. Ils sont frère et sœur. Après trois ans de mésentente, ils se retrouvent au chevet d'une mère qui perd la raison. Ils ont gardé au fond d'eux-mêmes le souvenir tenace des offenses et des désenchantements. Ils s'emploient à rester maîtres d'eux-mêmes et à contrôler ce qui les entoure sans être sûrs du résultat. Bref, Deneuve et Auteuil cèdent sans détours au difficile jeu de la vie. Ils s'allient à un Téchiné-auteur qui continue à scruter le vécu de ses personnages, à un Téchiné-réalisateur qui a accepté d'échapper à la loi du regard unique en utilisant deux caméras, bref à un André Téchiné qui n'embrasse toujours pas la complaisance.

Ce n'est toutefois pas le cas de Philomène Esposito. **Toxic Affair**, son second long métrage, a mérité un joli bouquet de huées. Le retour voulu triomphal d'Isabelle Adjani est un échec. Le scénario et la mise en scène ont beau se traîner aux pieds d'Adjani, le cadre et la lumière ont beau s'évertuer à fixer avec insistance son visage de femme-enfant et ses grands yeux bleus, la peine d'amour de **Toxic Affair** demeure nuisible au plaisir spectatorial. Le rythme est très lent. Le jeu des acteurs, à commencer par celui de la star, détonne. Le comique tourne au pathétique. Le film n'offre vraiment rien de plus et de mieux que l'image sur l'affiche.

«Nous avons tous, en nous, des pulsions romanesques auxquelles nous cédon par moments, au mépris de toute logique. Il s'agit d'un itinéraire héroïque, dont l'issue est souvent tragique. Je l'admire, car il demande un grand courage; mais il peut être celui des fous et des impulsifs.»
Jane Campion, dossier de presse.

Un ciel lourd, une mer agitée, des vagues immenses, une plage, une femme en crinoline, une fillette et un piano dans sa caisse... ces éléments forment des images grandioses qui ont profondément marqué Cannes. Ce sont celles de **The Piano** de Jane Campion.

À la suite d'un mariage organisé, Ada (Holly Hunter), une jeune femme muette, échoue sur une plage de la Nouvelle Zélande du siècle dernier avec Flora (Anna Paquin), sa fillette de neuf ans, et son piano. Son



Holly Hunter et Harvey Keitel



The Piano de Jane Campion

nouveau mari, Stewart (Sam Neill), refuse de transporter le piano dans la brousse où ils vivront. Mais Ada ne peut se passer de son instrument. Baines (Harvey Keitel), un voisin illettré, sauve le piano et consent à le restituer à Ada touche par touche en retour de faveurs charnelles. Se crée alors un triangle amoureux très singulier. Certes, ces grandes lignes du scénario — d'ailleurs signé de Campion — préfigurent une grande aventure passionnelle. Cependant, elles ne peuvent rendre compte de la richesse du discours.

Jamais une personne privée de la parole n'aura eu une si belle voix. Dans les premiers instants du film, l'esprit d'Ada nous confie que cette dernière n'a pas dit un mot depuis l'âge de six ans mais qu'elle ne se sent pas muette grâce à son piano. Tout au long de **The Piano**, Jane Campion laisse s'échapper en solo cette voix afin de composer de l'intérieur l'atmosphère de plusieurs scènes (et utilise également la puissance d'une musique symphonique). Le piano ne dit évidemment rien, mais il traduit les états d'âme et articule les pensées d'Ada. Participant au destin de la jeune femme, le spectateur, lui, reste sans voix devant les émotions, devant la musique qui le «traverse comme un climat». Il comprendra vite que l'héroïne ne peut pas accepter de vivre silencieuse et qu'elle est prête à s'asservir à un inconnu.

Jamais l'expression de pulsions romanesques n'aura été si mélodieuse. Ada accepte l'étrange contrat de Baines à condition de se limiter aux touches noires. À une époque où la sexualité est tabou, les sentiments se disputent donc à coup de touches. Ada manifeste sa volupté au piano pendant que Baines essaie de transposer la sienne en effleurements et en gestes. Les étreintes se font du bout des doigts et du revers de la main. Un gros plan évoque à lui seul la sensualité avec laquelle les personnages apprivoisent leurs pulsions refoulées. Baines, sous le piano et la jupe d'Ada, caresse avec son gros doigt sale un petit point de peau blanche à travers le trou d'un bas noir. Et lorsque les échanges de **The Piano** deviennent plus torrides, le corps musclé d'Harvey Keitel semble aussi ébranlé que celui très frêle de Holly Hunter. L'éclosion de l'érotisme trouble au même degré la femme, l'amant et le mari et «rien, dira Campion, ne vient en atténuer l'impact ou en amortir les ravages».

Jamais un récit romanesque n'aura autant été bonifié par la virtuosité d'une mise en scène. À l'instar de **Sweetie** (1989) et **An Angel at my Table** (1990), **The Piano** fait état de l'originalité de l'écriture cinématographique de Jane Campion. La réalisatrice

néo-zélandaise a un extraordinaire sens du cadrage qu'elle transforme en subtil porteur de signification (par exemple, Stewart sera cadré entre les pattes du piano alors qu'il s'éloigne après avoir refusé de l'emporter). Elle découpe couramment ses scènes de façon inhabituelle. Prendre le thé donne lieu à l'exploration de l'action à travers des points de vue et des gros plans insolites. Cependant, les effets sont soignés. Surtout, Campion n'élabore jamais ses images inutilement. La voix intérieure d'Ada, le plan en contre-plongée sous l'eau du bateau au début, les mimiques identiques de Flora et de sa mère, le bruit des doigts d'Ada sur un clavier dessiné sur une table ou le gros plan d'une touche gravée ne restent pas sans écho par la suite. En fait, et c'est la grande valeur de **The Piano**, chaque plan se fait complice de la séquence et chaque séquence du film tout entier.

Rares sont les œuvres qui, devancées par une excellente réputation, dépassent les plus belles espérances. Rares sont les films palmés d'or par tout un chacun avant même que la compétition officielle ne soit amorcée. Rares sont les Palmes d'Or qui peuvent espérer jouir d'un succès populaire aussi important que l'estime unanime de la critique. **The Piano** s'inscrit dans cette économie de la rareté.

«Le parfum, c'est de l'ordre de l'effet poétique. Pas de la poésie. Je tiens à la modestie concrète de l'odeur...»

Tran Anh Hung, **Libération**.

Le lauréat de la 16^e Caméra d'or tire avantage de trois caractéristiques distinctes. **L'Odeur de la papaye verte** de Tran Anh Hung a la candeur d'un conte pour enfants. Dans les années 50, Mui, une petite servante de 12 ans, nous introduit au sein d'une famille vietnamienne. Elle trime dure tout en recevant les contrecoups d'un couple en crise, tout en observant la retraite de la grand-mère au second étage de la maison, tout en subissant les mauvais tours du cadet des trois fils et tout en rêvant à son prince charmant. Mui parle peu. Elle observe avec émerveillement les fourmis et garde en cage un criquet. Son regard — le nôtre par le fait même — possède la fraîcheur et le charme d'un vrai clin d'œil. **L'Odeur de la papaye verte** a également la rigueur d'une étude ethnologique. Anh Hung accorde beaucoup d'importance au quotidien. Il décrit la servitude de la femme vietnamienne. Mui apprend tout d'une vieille servante. Cette dernière lui enseigne par exemple à préparer la papaye verte (à la fois un fruit et un



Mui... fillette et femme
L'Odeur de la papaye verte de
Tran Anh Hung



L'Odeur de la papaye verte de
Tran Anh Hung



légume). Les séquences à la cuisine décomposent de façon tellement minutieuse l'ensemble des opérations que l'image assume une réelle valeur pédagogique. Enfin, *L'Odeur de la papaye verte* a la rectitude d'un film d'auteur. Anh Hung sait placer ou bouger la caméra. Il effectue sans cesse des longs travellings (vers la droite!?) dans des décors reconstruits en studio. Il a les mêmes yeux que son héroïne. Il laisse s'accomplir les actions sans grande promptitude. L'esthétique de son film vise la légèreté plutôt que la haute voltige.

*«Le souvenir du bonheur,
c'est peut-être encore du bonheur...»*
Agnès Varda dans **les Demoiselles
ont eu 25 ans.**

Une vraie symbiose lie Agnès Varda à Jacques Demy, son défunt mari. En 1990, avec **Jacquot de Nantes**, Varda immortalisait l'enfance de celui dont la vie fut consacrée au cinéma dès 13 ans. Deux ans plus tard, elle supervisait la restauration des **Parapluies de Cherbourg** (Palme d'Or en 1964). Cette année, elle se tourne vers **les Demoiselles de Rochefort** et signe un documentaire intimiste d'une soixantaine de minutes: **les Demoiselles ont eu 25 ans**. Des extraits, des images du tournage filmées par Varda en 1966 ainsi que celles de la fête organisée en 1992 par la ville en l'honneur du film s'entremêlent.

Le processus de création, les répétitions et les reprises ayant mené à l'un des événements magiques du cinéma français sont alors dévoilés. Catherine Deneuve, Jacques Perrin et des enfants figurants devenus grands viennent entre autres manifester leurs sentiments envers les «demoiselles», et lancer par le fait même un clin d'œil tant soit peu nostalgique à des souvenirs heureux.

*«Je vous propose d'arrêter.
Et pour paraphraser Hitchcock, je dirai:
'After all, it's only a festival!
(Après tout, ce n'est qu'un festival!)»*
Louis Malle, président du jury,
conférence de presse d'ouverture. ■



Les Demoiselles ont eu 25 ans d'Agnès Varda