

Cannes 2018 Visages de femmes

Pierre Pageau

Number 315, September 2018

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/89225ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Pageau, P. (2018). Cannes 2018 : visages de femmes. *Séquences : la revue de cinéma*, (315), 48–50.

Cannes 2018 visages de femmes

PIERRE PAGEAU

On retiendra de Cannes 2018 qu'il fut l'année des femmes. Le phénomène semble universel; dans la dernière livraison de *Séquences*, Anne-Marie Loranger parlait de «Féminitudes» pour qualifier la Berlinale 2018. Concernant Cannes 2018, dans le prolongement de l'affaire Harvey Weinstein (et du #MeToo), Thierry Frémeaux choisit Cate Blanchett comme présidente du jury de la Compétition officielle et, ensuite, il organise une montée des marches de 82 femmes pour représenter les (trop peu nombreuses) 82 femmes qui furent en compétition à Cannes depuis ses débuts en 1946. Toutes ces manifestations étaient nécessaires. Mais nous allons tourner notre regard vers des films qui illustrent bien toute l'énergie, tout le courage de la gent féminine. Le féminisme doit se manifester dans les films et non pas seulement dans de beaux gestes symboliques. C'est, en particulier, du côté de la Semaine de la critique que nous avons découvert deux œuvres réalisées par des femmes qui témoignent de l'importance du regard au féminin dans nos cinématographies. En complément, nous nous attarderons à *Trois visages* de Jafar Panahi, qui décrit les vicissitudes du patriarcat.

La Semaine de la critique nous proposait deux longs métrages réalisés par des femmes: *Un jour* (*Egy Nap*) et *La Fugue* (*Fuga*), deux portraits durs du vécu de la femme contemporaine. Dans *One Day / Un jour*, de la réalisatrice hongroise Zsófia Szilágyi, nous faisons la connaissance d'Anna, environ 40 ans, dont la vie se résume à un rituel de tâches qui s'enchaînent et l'accaparent complètement. Comme le titre laconique l'indique bien, nous suivons ce personnage durant 24 heures (et un peu plus), et de façon intense: la mise en scène flirte alors avec le temps réel (genre *Cléo de 5 à 7* d'Agnès Varda). En plus de son emploi, précaire, la protagoniste principale doit gérer le quotidien de ses trois enfants et d'un mari qui la trompe avec sa meilleure amie. D'une certaine façon, le propos n'est pas nouveau et assez ténu. Mais la mise en scène implacable rend ce portrait difficile à supporter. Nous sommes totalement avec elle, nous souffrons avec elle. Elle doit prendre des décisions chaque minute aussi bien pour sauver sa famille que sa vie. Aura-t-elle l'énergie et le temps nécessaires pour passer à travers tous les défis qu'elle doit affronter? Le bonheur est à ce prix, toujours fragile et unique.

La fugue



Dans les faits, cette vie spécifique d'une ménagère hongroise peut rejoindre la vie de millions de femmes aujourd'hui, et même d'hommes qui décideraient de prendre leur statut de père et de mari au sérieux. Nous sommes tous, hommes et femmes, confrontés à des exigences quotidiennes qui nous empêchent de voir le grand portrait de notre situation. Nous devons toujours parer au plus pressant, aux crises les plus proches. Ce faisant, nous ne pouvons voir ce qui est vraiment important pour nous.

Bref, le parti pris de la réalisatrice de coller au maximum aux détails de la vie quotidienne de cette femme nous fait expérimenter, voire revivre, le chaos qu'est souvent celui de la vie en général. Le choix des cadrages de ce point de vue est totalement réussi : nous sommes bien physiquement avec elle. Le plus souvent, on retrouve une caméra tenue à la main, presque de la caméra épauée de « Dogme 95 », avec, parfois, des plans-séquences. Le montage, souvent elliptique, renforce le tout.

L'univers sonore contribue aussi à cette représentation du chaos de la vie d'Anna en créant des effets de cacophonies. La réalisatrice permet tout de même à son interprète Zsófia Szamosi de donner son maximum : elle est convaincante en tant que femme aussi bien épuisée que soupçonneuse (concernant les aventures extramaritales de son mari). Nous avons aussi noté combien la temporalité du film renforce la temporalité de la vie d'Anna. Il est également intéressant de noter que la réalisatrice, a étudié le cinéma avec Ildikó Enyedi (réalisatrice de *Mon beau XX^{ème} siècle* et de l'extraordi-

naire *Corps et âme*, l'Ours d'or 2017). Zsófia Szilágyi remporte pour ce premier long métrage le prestigieux prix Fipresci, pleinement mérité aussi bien pour son contenu que pour sa mise en scène.

Fuga d'Agnieszka Smoczyńska nous fait découvrir Kinga (avant) et Alicia (après) au moment où celle-ci revient d'une longue amnésie (ce truc narratif n'est pas nouveau, il faut le reconnaître). Kinga va devoir retrouver, par obligation, sa famille. Le poids des contraintes sociales sur une femme qui a délibérément quitté sa famille pèse lourd. Encore ici la mise en scène sert à nous faire ressentir, physiquement, la vie cauchemardesque de Kinga/Alicia. On apprendra que son véritable prénom, à la naissance, est Kinga, alors qu'elle veut renaître comme Alicia.

Comme pour *Un jour*, il s'agit d'une œuvre féministe dans la mesure où elle propose un regard lucide et critique sur la maternité et le mariage. Même avec son nouveau prénom d'Alicia, elle va devoir accepter et endosser totalement son rôle de mère et de femme. Ce qui peut la mener au désespoir ou à la folie. Le titre peut faire référence au concept de « fugue » en musique alors qu'une ligne mélodique est reprise sous forme d'un contrepoint qui met en valeur la mélodie principale. De façon plus immédiate, le titre « *La fugue* » suggère qu'il s'agit de ce qui sera au cœur du film : une fugue qui aurait été souhaitée parce qu'elle pouvait apparaître comme une thérapie. Graduellement, nous comprendrons qu'Alicia a fui, elle a voulu fuir sa vie antérieure. Celle que l'on voit dès les premiers plans du film est une belle blonde, en talons hauts, habillée en riche bourgeoise. Par la suite son habillement, ses cheveux noirs courts, donnent l'image d'une adolescente en révolte. Dans cette « nouvelle » vie, elle va refuser d'être ce qu'on veut qu'elle soit : l'épouse et mère modèle (qu'elle a été durant 23 ans). Qu'est-ce qui s'est produit au juste pour transformer ainsi cette femme ? Le film donne peu de réponses à cela. Mais, il le fait sous une forme de contrepoint, dans la mesure où ce sont des « voix » extérieures à elle qui nous éclairent. On en saura alors plus sur son passé, sur l'accident avec son fils. Dans des segments au passé, on verra comment Kinga vivait et, déjà alors, son refus d'être soumise. La caméra va souvent la cadrer seule, utilisant le grand angle, créant l'effet que nous observons un cobaye. Et, comme dans *Un jour*, la bande sonore est aussi inquiétante. Dans une scène de danse, la musique agit en contrepoint : on peut croire à une réconciliation du couple tout en percevant bien que ce ne sera pas le cas. L'effet global est saisissant.

Dans une Pologne encore très religieuse qui remet en question le droit à l'avortement, nous avons ici un film qui met en doute le fameux « instinct maternel ». L'actrice principale Gabriela Muskala,

Comme pour *Un jour*, il s'agit d'une œuvre féministe dans la mesure où elle propose un regard lucide et critique sur la maternité et le mariage. Même avec son nouveau prénom d'Alicia, elle va devoir accepter et endosser totalement son rôle de mère et de femme. Ce qui peut la mener au désespoir ou à la folie.

Egy Nap





Trois visages

qui joue le rôle d'Alicia, est aussi la scénariste du film, ce qui est peu commun et peut expliquer l'incroyable conviction qu'elle met dans son interprétation.

La fugue est un second long métrage après *The Lure* (2015). Par contraste, ce dernier était une histoire rocambolesque, une comédie musicale d'horreur, qui a fait le bonheur du festival Fantasia. Le récit est donc bien différent de *La fugue*, mais dans son premier film ce sont aussi des personnages féminins (deux sœurs) qui préoccupent Agnieszka Smoczynska. De ce point de vue, son regard sur la femme demeure le même.

Trois visages (*Se rokb*) de l'Iranien Jafar Panahi a été présenté en Compétition officielle. Mais puisque Panahi a été arrêté en 2010 pour «activités contre la sécurité nationale et propagande contre le régime», il n'a pas eu le droit de sortir de son pays. Malgré tout, il s'agit de son quatrième film en huit ans et pour lequel il a remporté le «Prix du scénario» cette année.

Réalisé par un homme, cette œuvre raconte l'histoire de trois femmes, trois générations d'actrices; bref, il s'agit d'un film féministe. On comprendra aussi rapidement que ces portraits de femmes renvoient au vécu de Panahi. *Trois visages* est une sorte de *road movie* qui peut nous rappeler *Taxi Téhéran* (2015). Un peu comme dans le *Happy End* d'Haneke, le film ouvre avec une vidéo prise par un *smartphone*; cette fois-ci il nous montre une jeune fille qui veut se suicider. La raison: toutes ses tentatives pour devenir actrice ont failli. Dans les scènes suivantes, nous sommes en compagnie de l'actrice contemporaine Behnaz Jafari à qui la vidéo était adressée. Avec Jafar Panahi comme conducteur, elle veut retrouver cette jeune fille, pour l'aider, la comprendre. Ce sont ces deux personnages qui occupent alors l'essentiel du récit. Ils finissent par retrouver la jeune fille. Elle a simulé son suicide, parce que sa famille ne veut pas qu'elle devienne une actrice, une «saltimbanque». Clairement, pour elle, devenir une actrice serait une forme d'émancipation, mais son milieu (familial, social) exige d'elle qu'elle se conforme aux traditions (rurales, islamiques). Elle veut échapper à ce carcan social. Elle ne s'est donc pas suicidée, mais ce faisant, elle attire l'actrice et Panahi dans son coin de pays, qui devient alors aussi un personnage. En effet,

la voiture, conduite par Jafar, sillonne les montagnes du Nord-ouest iranien qui serait le pays des parents et grands-parents du réalisateur. Ils arrivent dans un village où règnent les valeurs patriarcales. Par exemple, il existe cette superstition du prépuce pris lors d'une circoncision qui serait magique. Ou encore, dans cette région, le taureau mâle, surtout s'il est très fertile, est le «héros» de la communauté et tous les troupeaux de vaches doivent être à son service, ce qui constitue une autre image qui renvoie aussi au statut des femmes en Iran. Pour Panahi, ces femmes (aussi bien la jeune que Behnaz Jafari) incarnent le combat pour ne pas être mises au ban de la société.

La troisième femme n'a pas de visage. Il s'agit de Shahrzad, la plus vieille actrice des trois, qui n'aura droit qu'à un cadrage en plan éloigné. La seule fois où l'on voit les trois femmes ensemble, on les voit de très loin, en ombres chinoises. Shahrzad était, avant la révolution de Khomeiny, très célèbre. Depuis, et à cause de la révolution, elle n'a plus le droit de jouer. Nous pouvons la considérer un peu comme l'*alter ego* de Panahi: elle ne peut pratiquer son métier qu'en cachette et tout ce qui lui reste comme mode d'expression artistique est la peinture de la nature, de l'espace environnant. Or, dans ce film, plus que jamais, Panahi dépeint l'Iran rural. Shahrzad vit, elle aussi, un enfermement physique. Cette fois-ci, Panahi a continué à pousser la logique d'enfermement dans la mise en scène. Un enfermement qui limite l'expression artistique, mais qui menace aussi les esprits. Donc, plus que jamais, le réalisateur iranien parle de lui. Les trois actrices du film, chacune à leur façon, défendent leur art, un art trop souvent censuré par les autorités politiques. Bref, peu importe les obstacles, les vrais créateurs trouvent des façons de s'exprimer. Être un artiste, dans le contexte actuel en Iran, est non seulement une vocation mais un combat.

La présence tutélaire d'un premier combattant, soit le maître Kiarostami, est capitale ici. Depuis au moins *Le ballon blanc* (1995) la collaboration entre Kiarostami et Panahi s'est bien établie. *Trois visages* peut nous rappeler le *Goût de la cerise* et *Le vent nous emportera*, sans oublier *10*. Par les situations, les mouvements de caméra (en particulier dans un véhicule), par la profondeur de champ, ou le hors champ (visuel et sonore), l'élève Panahi reprend des leçons du maître.

Au total, nous pouvions voir à Cannes cette année au moins trois films féministes, presque trois manifestes, représentatifs de notre époque *du #MeToo*. Ces œuvres le font, non pas en attaquant inutilement les hommes en soi, mais en se montrant solidaires envers l'univers des femmes. Ces films dénoncent des formes du patriarcat en utilisant les possibilités qu'offre l'art du cinéma. ▲