

EuroCannes

Bernard Perron

Volume 11, numéro 4, août–septembre 1992

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/34024ac>

[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. (1992). EuroCannes. *Ciné-Bulles*, 11(4), 4–13.

« ...aujourd'hui, c'est l'industrie du cinéma qui commence à désertifier Hollywood pour s'installer à proximité d'Orlando (le Disneyland de la Floride). » (« Le monde selon Disney », *L'Actualité*, 1^{er} avril 1992, page 52)

« PARENTHÈSE SUR EURODISNEY. [...] Ce geste (de conquête) de l'Amérique est d'une violence inouïe. Il (nous) impose, avec des critères de séduction propres à une culture et sur un mode régressif (la mise en spectacle d'images infantiles), une conception industrielle de la culture des images qu'aucun pays européen n'est à même d'inventer de lui-même, et que l'Europe elle-même ne pourrait concevoir (parce qu'elle est constituée d'histoires et de civilisations différentes).

« DOMINATION DU MO-
DÈLE AMÉRICAIN. Celui-ci ne conçoit la différence qu'à travers l'intégration, l'enrôlement culturel, l'absorption d'un langage dans un autre, prétendu universel, où tout repose sur le spectacle. Ce langage universel—qui conçoit le melting-pot—n'a pour autant nulle peur de s'affronter à ce qui relève encore de quelques traces de civilisation, en offrant le seul salut possible : la vulgarisation. »
(Serge Toubiana, « L'Europe ! L'Europe ! L'Europe ! », *Les Cahiers du cinéma*, mai 1992, numéros 455-456, pages 38, 39 et 41)

« On peut parler de cinéma français, et même de cinéma européen. [...] La langue anglaise, c'est une exigence de compréhension, pas de soumission. Qu'importe la langue tant qu'on a les idées. Et les idées sont françaises, espagnoles, italiennes... Il est évident que cela fait un peu peur. Ainsi, en ce moment, aux États-Unis, ils veulent l'argent et les idées de l'Europe, mais ils ne veulent pas de l'Europe... »
(Gérard Depardieu, *Le Monde*, 7 mai 1992, page 28)



(Photo : Véro Boncompagni)

EuroCannes

par Bernard Perron

Une affiche tapisse les murs des stations du métro régional de Paris. On y voit un palais devant lequel se tiennent des personnages célèbres. Au-dessous, on peut lire le slogan suivant : « La ligne directe pour la magie ». À l'aurore du mois de mai, cette ligne semble toute indiquée pour nous entraîner vers la Côte d'Azur et le Palais des festivals. Cependant, c'est plutôt vers Marne-la-Vallée et EuroDisneyland que celle-ci souhaiterait nous conduire. Dans l'une ou l'autre des directions, la controverse demeure.

La petite parenthèse de Serge Toubiana dans le numéro spécial des *Cahiers du cinéma* intitulé « Il était une fois l'Europe... » en dit long sur le déploiement du monde merveilleux de Walt Disney sur plusieurs centaines d'hectares français. Si pour son

créateur « Disneyland continuera de se développer aussi longtemps qu'il y aura des esprits imaginatifs dans le monde », d'autres le voient d'un autre œil. À travers l'EuroDisney, l'Europe voit sa pluralité culturelle et créatrice menacée par un microcosme très hermétique (notons que même en France, l'anglais demeure la langue *maternelle* du parc d'amusement). Qui plus est, le microcosme est également un puissant empire financier. Du nord au sud, il était difficile de ne pas voir ce 45^e festival selon Disney.

Main Street, U.S.A.

La puissance et l'impact du cinéma de l'Oncle Sam ne sont plus à mettre en doute. Avec 25 des quelque 100 films sélectionnés, la présence américaine était PLUS qu'importante à « EuroCannes ».

Félicités pour avoir eu l'audace d'inaugurer les festivités avec **Basic Instinct** de Paul Verhoeven, les dirigeants du festival se sont à leur tour réjouis du succès-record instantané du film au box-office français. Le coproducteur, le Studio Canal Plus, devait lui aussi éprouver une grande satisfaction (nous sommes bien à l'ère des coproductions et tout le monde en tire profit). Quoi qu'il en soit, **Basic Instinct** représente un excellent paradigme de l'engrenage cannois. Très controversé, le film dut passer

neuf fois devant la commission de censure américaine. Plusieurs changements furent effectués afin qu'il puisse s'adresser au grand public. Mais voilà, c'est avec la première version que le réalisateur et le codistributeur français débarquent sur la Côte d'Azur. De la sorte, c'est une quarantaine de secondes trop impudentes pour les Américains et un montage plus érotique qui défilent sur l'écran. Michael Douglas et Sharon Stone font sensation sur la Croisette. La version européenne est, dit-on, adaptée à un moindre puritanisme. Le film est ainsi soigneusement réhabilité pour un nouveau marché.

Puisque nous les avons vus à Montréal avant le 7 mai, **Basic Instinct** et **The Player** de Robert Altman ont tous deux reçu une dérogation au règlement du festival voulant que les films de la compétition n'aient pas été exploités ailleurs que dans leur pays d'origine. Le dernier méritait toutefois bien sa place. Accueilli par une ovation debout, **The Player** est demeuré l'un des favoris. « Film sur les films dans les films » pour reprendre la définition du réalisateur, **The Player** développe habilement son métadiscours sur Hollywood. De ce fait, le début et la fin justifient presque à eux seul le Prix de la mise en scène. La dixième prise de la première scène nous introduit après le clap en pleine action. Pointé du doigt par des références directes à la fameuse ouverture de **Touch of Evil** d'Orson Welles et à la prépondérance actuelle du montage, ce long plan de huit minutes ne peut passer inaperçu. Il éblouit plus encore par sa virtuosité, sa complexité et son à-propos. D'un plan d'ensemble à un gros plan, du studio où les gens fourmillent à la fenêtre d'un bureau, la caméra nous entraîne derrière le *joueur* et nous présente une série d'informations nécessaires à la suite du récit. Quelques 110 minutes plus tard, alors que l'histoire aura fini de sillonner les coulisses hollywoodiennes, Altman clôt son film d'un mouvement de grue grandiose. On se croirait à la fin de l'un des grands classiques hollywoodiens, comme si ce cinéma-là existait toujours.

Pour éviter que la *maladresse* de l'an dernier ne se répète (trois prix à **Barton Fink** des frères Cœn), il est maintenant impossible de donner plus d'un prix au même film, sauf si les autres sont des prix d'interprétation. Tim Robbins recevait donc le second prix de **The Player** et fit d'une pierre deux coups. En effet, son triomphe sous la direction du réalisateur de **MASH** tournait indirectement les projecteurs vers **Bob Roberts**, le premier film écrit, interprété et réalisé par Robbins. Faux documentaire dans la lignée de **Spinal Tap** et de **Zelig**, **Bob Roberts**

raconte l'histoire d'un chanteur de folk populaire (un Bob Dylan en son genre), qui pose sa candidature aux élections sénatoriales. Vous imaginerez facilement les possibilités sarcastiques d'un tel scénario. Les valeurs morales et politiques de l'Amérique y sont remises en question. Histoires de pots de vin et scandales divers reliés à la drogue, aux armes et aux mœurs ponctuent la campagne électorale. Alors que la popularité de Bob chute peu avant le jour du scrutin, un attentat à *la Reagan* le transforme en vrai martyr. Cela le servira bien puisque la politique dépend souvent plus de l'image que de l'intégrité du candidat. On est loin du **Mr. Smith Goes to Washington** de Frank Capra. À l'instar de Robert Altman, Tim Robbins aime bouger sa caméra. Il nous dévoile intelligemment la clé de son intrigue avec un long travelling avant qui se termine sur un gros plan.

De *Main Street, U.S.A.*, nous nous dirigeons maintenant vers *Mean Street, N.Y.* où il est difficile de ne pas entrevoir Martin Scorsese. Effectivement, le second acteur-fétiche de Scorsese, Harvey Keitel (Charlie de **Mean Streets**), présentait deux films à EuroCannes. Dans le premier, **Reservoir Dogs** de Quentin Tarantino (que l'on compare au réalisateur de **Taxi Driver**), Keitel tient le rôle d'un membre loyal au sein d'une bande de criminels, dont le hold-up avorte en raison de l'infiltration d'un agent-double. La majeure partie de l'histoire se déroule à huis clos. L'action y est sanglante et très/trop violente. Dans le second, **Bad Lieutenant** d'Abel Ferrara (**King of New York**), Harvey Keitel retrouve cette quête de la rédemption si chère à Scorsese. Appuyé par une réalisation crue frôlant par endroits le cinéma direct, Keitel dépeint un flic new-yorkais plongé aux tréfonds de l'enfer urbain. La drogue, la sexualité perverse et le jeu ne représentent plus qu'un seul péché. Ainsi, ce ne sera qu'à la suite du viol d'une jeune religieuse que le personnage cherchera le salut. C'est cependant à propos de **Cousin Bobby** de Jonathan Demme que Scorsese nous vient le plus à l'esprit. Comme ce dernier, Demme retourne au documentaire. Et de la même manière que Scorsese nous présentait ses parents dans **Italianamerican** et son copain Steven Prince dans **American Boy**, Demme nous présente un cousin éloigné. Loin de l'esthétique et de la rigueur de **Silence of the Lambs**, ce moyen métrage est un vrai *film de famille*. On assiste aux retrouvailles de Demme et de Robert Castle, pasteur d'une église épiscopale de la 126^e Rue. Ainsi, pendant que le cousin Jonathan tente de montrer la réalité de Harlem, le cousin Bobby nous expose de son côté sa vision du monde, sa philosophie et son dévouement pour les communautés noire



Tim Robbins dans *Bob Roberts*



Robert Castle dans *Cousin Bobby*



Pernilla et Bille August (Photo : Véro Boncompagni)

et hispanique de New York. En définitive, l'intérêt de **Cousin Bobby** tient d'une part à la popularité du réalisateur, due aux cinq Oscars remportés cette année, et d'autre part aux questions sociales toujours actuelles qu'il aborde. Le film se termine sur des images d'archives tournées lors des émeutes des années 60 dans les quartiers pauvres de Los Angeles, Détroit, etc. Sur la trame sonore, une chanson *rap* adresse un message sans nuance à la population blanche américaine : « No justice, no peace !!! ».

Au pays d'August, Cassavetes, Charef et Delon

D'entrée de jeu, Gérard Depardieu et son jury avaient annoncé qu'ils privilégieraient l'émotion. Pour eux, le plaisir cinématographique espéré s'étendait au-delà du simple divertissement. De la sorte, le choix de la fameuse Palme d'or, les **Meilleures Intentions** de Bille August, n'était finalement pas si déconcertant, bien qu'encore sujet à la polémique (les Palmes d'or ne le sont-elles pas toutes ?!).

Plusieurs considérations, à vrai dire secondaires, ont fait tort aux **Meilleures Intentions**. Premièrement, on reproche à Bille August d'avoir déjà raflé la palme en 1988 avec **Pelle le conquérant** (Oscar du meilleur film étranger la même année). Il semble que cet intervalle soit trop court et qu'en tout état de cause, il vaudrait mieux ne gagner qu'une seule fois. Deuxièmement, le film de trois heures est également une série télévisée de six heures. Il n'en fallait pas moins pour qu'on y voie une histoire tiraillée entre deux médias. Finalement, et c'est l'aspect le plus important, les **Meilleures Intentions** a été écrit par Ingmar Bergman. Suite inversée de **Fanny et Alexandre**, le récit relate la vie de ses parents et couvre les dix années qui ont précédé sa naissance. Il n'y a dans cette histoire d'amour que de très courts moments de bonheur absolu. Henrik Bergman (Samuel Froler) est étudiant en théologie et Anna Aakerblom (Pernilla August, épouse du réalisateur et récipiendaire du Prix d'interprétation féminine) est une petite bourgeoise qui veut devenir infirmière. Épris l'un de l'autre, tout s'opposera à leur union, plus spécialement la mère dominatrice d'Anna. Après de nombreux obstacles, leur mariage sera enfin célébré mais leur vie de couple se transformera rapidement en un champ de bataille. De toute évidence, on retrouve là tous les éléments de l'univers bergmanien. Cependant, le film est beaucoup plus qu'un scénario. Bille August exploite son talent de réalisateur. La mise en scène fait tout autant étalage de ses mérites. Je n'en citerai qu'un exemple, que je considère

représentatif. Dans une ancienne serre transformée en chapelle, le futur couple Bergman vient de se quereller. Mécontent, Henrik s'éloigne et tourne le dos à Anna qui, moins contrariée, exprime ses regrets. Dès lors, et durant de longs instants, Henrik sera cadré en avant-champ de façon à ce que son visage ne soit pas visible. Ne voyant pas la réaction de ce dernier, il nous est impossible de lire ses sentiments et plus que toute autre chose, il nous est impossible de prédire l'excès de colère qui suivra. Le cadrage règle à lui seul la forte tension de cette scène. Et le film abonde en situations dramatiques de même nature. Tout bien considéré, **les Meilleures Intentions** tire avantage de l'aptitude artistique et intellectuelle de Bille August et d'Ingmar Bergman. Et puis, mais cela vaut-il maintenant la peine d'être dit : Bergman trouve le film excellent.

Gérard Depardieu n'a peut-être pas fait que des heureux avec *son* choix de palme d'or, mais il en fut autrement avec *sa* présentation spéciale de **Opening Night** (1977) de John Cassavetes. Codistributeur des films de Cassavetes (présentés dans plusieurs salles parisiennes), Depardieu s'est dit très fier de pouvoir faire re-découvrir au public ce grand cinéaste indépendant américain. Et cette redécouverte subjugué. Le cinéma de Cassavetes n'est pas du cinéma-vérité, c'est du véritable cinéma. Dans **Opening Night**, Gena Rowlands (son épouse) exprime les angoisses d'une actrice qui se voit vieillir sur scène et hors scène. Les rapports du spectateur avec le film ne sont pas narratifs, ils sont émotifs. C'est l'intensité qui compte. Cassavetes, comme il le disait lui-même si justement, va chercher ce qu'il y a d'humain dans le film. De la sorte, le spectateur n'en sort pas sans éprouver un certain malaise, sans prendre conscience de ses émotions.

Vingt-quatre heures hors des murs de la prison. Voilà le peu de liberté à quoi Raïssa, Henriette et Thérèse ont droit dans **Au pays des Juliets**. Bloquées par une grève des transports, ces trois femmes

au passé différent vont vivre ensemble cette courte délivrance. Critiqué pour la lourdeur de la réalisation, c'est pourtant cet aspect du film de Mehdi Charef (**le Thé au harem d'Archimède**, **Miss Mona** et **Camomille**) qui me semble le plus intéressant. Dès la première scène à la gare, Charef construit sa mise en scène triangulaire. Raïssa, la plus renfermée des trois, se tient à la pointe supérieure du triangle. Au cours des aveux, des joies et des colères partagées, cette dernière demeure pratiquement toujours immobile et c'est la caméra qui gravite autour d'elle. Les deux autres pointes sont toutefois beaucoup plus mobiles. De longs travellings accompagnent les mouvements d'Henriette et de Thérèse. Ainsi, un long mouvement de caméra vers la droite nous montrera celles-ci faisant l'amour et viendra s'arrêter sur la dernière, debout à une fenêtre. Tout au long du film, Henriette et Thérèse convergent vers Raïssa. Sans erreur, Charef réunit finalement les pointes de son triangle. Les trois femmes se retrouvent et s'unissent en un seul point, celui de l'espoir et de la complicité.

Cette année à « EuroCannes », Alain Delon s'est fait voler la vedette par une voix intérieure. Je m'explique. **Le Retour de Casanova** d'Edouard Niermans est adapté d'un roman du même titre d'Arthur Schnitzler. Mais puisque Schnitzler se servait énormément du monologue intérieur afin d'énoncer les pensées de Casanova, Niermans et son scénariste ont inventé un valet afin d'éviter un trop fréquent recours à la voix off. Cependant, Camille, le valet qu'incarne Fabrice Luchini (rappelez vous **la Discrète**), prend plus de place qu'un simple artifice de scénario. Il attire beaucoup l'attention du spectateur et contrôle même celle dirigée vers Casanova. Des plans de réactions de Camille médiatisent sans cesse les répliques, les actions ou les décisions de son seigneur. Alter ego d'un Casanova-Delon vieilli, le valet se heurte aussi à l'amour et à l'insuccès de sa séduction. Mais tandis que le verbe du séducteur est quelque peu flétri, celui de Luchini est d'une vivacité



Alain Delon dans *le Retour de Casanova*



Laure Duthilleul, Maria Schneider et Claire Nebout dans *Au pays des Juliets*

très colorée. En réalité, tout le film de Niermans repose sur la voix. Au début, c'est par les cris de jouissance d'une veuve, qui ébahissent les gens, réveillent un chien et font ruer un cheval, que la *puissance* de Casanova est vérifiée. Et c'est dans le froissement des langages que Casanova doit conquérir Marcolina (Elsa), celle qu'il désire tant et qui ne cesse de le repousser.



Emma Thompson et Anthony Hopkins dans *Howard's End*

The Haunted Mansion

À la lecture de quelques pages du livre *Hollywood on the Riviera* de Cari Beauchamp et Henri Behar (1992), on réalise un peu plus l'énorme pression que subit le jury et la gravité des mises. À la clôture (toujours aussi grotesque), Gérard Depardieu, épuisé, avouait qu'il fallait faire plus de lauréats. À peine quelques prix pour une vingtaine de films, c'est trop peu. Voilà comment on peut expliquer l'inopiné prix du 45^e anniversaire du Festival décerné au film de James Ivory. Primé ou non, *Howard's End* demeure un classique de par son propos et son esthétique. Troisième roman de E.M. Forster porté à l'écran pour Ivory, après *A Room With a View* et *Maurice*, le film retrace les conflits opposant les familles Schlegel et Wilcox au sein de la bourgeoisie anglaise du début du siècle. La thématique rejoint celle des *Meilleures Intentions*. Il y sera question de l'alliance et de l'amour entre des membres de classes sociales différentes. On abordera également la no-

tion de responsabilité personnelle, plutôt absente dans la classe dirigeante, surtout chez M. Wilcox, le personnage austère joué par Anthony Hopkins. Toutefois, la ligne de force du récit émane d'une résidence nommée *Howard's End* en banlieue de Londres et y retourne. C'est la complicité, au-delà de la mort, de Ruth Wilcox (Vanessa Redgrave) et de Margaret Schlegel (Emma Thompson) qui séduira dans le ton sobre du traitement. L'attachement de la première pour cette somptueuse demeure où elle est née et pour les agréables souvenirs qui y sont rattachés se transformeront chez la seconde en un doux enchantement. Ainsi, Margaret éprouvera un plaisir fou à retrouver des dents de cochon sur un arbre à l'endroit indiqué par son amie alors que M. Wilcox restera tout à fait insensible. C'est ce regard qui, en dernier lieu, sauvera *Howard's End*.

Pour les inconditionnels de la série télévisée, David Lynch vous offre *Twin Peaks - Fire Walk with Me*. Vous y verrez baigner en plein onirisme les sept derniers jours de la vie de Laura Palmer. Encore une fois, Lynch déploie son univers fantastique avec une image plastique impeccable. Encore une fois, il réussit à créer des atmosphères qui s'écartent du commun. L'une des scènes, dans un bar tapissé de néons où la musique rock bourdonne, nous fait quasiment vivre l'expérience psychédélique de Laura. Mais l'ensemble ne vaut pas les parties. Le film comble certains hiatus dans la série, comme par exemple le fameux journal intime de la noyée. Cependant, pour quelqu'un qui ne sait rien des jours qui ont suivi la mort de Laura Palmer, les espaces comblés importent peu. Pour quelqu'un qui n'a pas vu la série, *Twin Peaks - Fire Walk with Me* ne tient pas deux heures, pas deux heures de cinéma.

À l'exemple de Lynch, Raoul Ruiz précipite le spectateur dans un monde tout aussi équivoque. *L'Œil qui ment* forme toutefois un ensemble plus soutenu. Un médecin-chercheur affrontant des pouvoirs surnaturels (apparition de vierges, coexistence de deux esprits dans un même corps, lévitation, etc.) dans un petit village du Portugal essaie d'y trouver des solutions rationnelles. Mais l'œil qui ment, cet œil qui vous fait croire que tout n'est que réalité, ment très mal. Les techniques cinématographiques se multiplient afin de tout rendre illusoire. Ruiz superpose entre autres de façon inédite les images d'un champ/contre-champ normal, ce qui nous donne à voir à la fois ce qui serait devant et derrière la caméra. De cette façon, la réalité diégétique repose ici, et pour le personnage central et pour le spectateur, sur de la surréalité.

Les pères absents

Outre une légère tendance au cinéma autoréférentiel, l'un des thèmes plus ou moins itératifs au cours du festival était certes l'absence du père (ou même de la mère). Plusieurs films nous traçaient le portrait de familles où l'image paternelle était disparue et/ou laissée pour compte (comme dans **The Long Day Closes** de Terence Davies). La présence pouvait ainsi être comblée par un proche ou un ami (entre autres, **Of Mice and Men** de Gary Sinise). D'autre part, lorsque cette absence résultait d'une séparation, elle fournissait tous les motifs à la recherche du père manquant. C'est le cas de **El Viaje** et de **Simple Men**.

Cinq cents ans après sa découverte, Fernando Solanas (**le Sud**) nous dresse un tableau moderne du continent latinoaméricain. Son **El Viaje (le Voyage)** raconte le long périple d'un jeune homme (Martin) qui part en bicyclette retrouver son père exilé quelque part en Amérique Latine. Cette quête sert de prétexte à exposer l'Histoire des peuples et surtout, à juger les divers génocides qui mettent ces nations en péril. Les allégories y sont nombreuses. Par exemple, un vieil homme, de 60 ans et plusieurs dictatures, conduit son camion même s'il n'y voit plus rien. « J'imagine la route. Je conduis avec le ventre, » confiera-t-il à Martin en faisant allusion au courage et à la ténacité qui animent le peuple. Mais les critiques de Solanas ne sont pas qu'allégoriques. À cause de son engagement pour la défense des droits de l'Homme, le réalisateur fut victime d'un attentat en sortant du laboratoire où l'on montait le film. On

comprendra vite qu'en inondant Buenos Aires pour ensuite faire coter les terrains à la bourse, qu'en traitant le Président Argentin de grenouille et qu'en créant une Organisation des pays agenouillés, un Marché des hommes ainsi qu'une collecte de la Dette Extérieure, Solanas ne pouvait qu'attirer la foudre des dirigeants politiques. Oeuvre satirique, **El Viaje** ne nous fait pas voyager la tête vide.

Pour sa part, le film de Hal Hartley est moins exigeant. **Simple Men** relate la rencontre de deux frères et leur commun désir de retrouver leur père. Poursuivant le travail de mise en scène élaboré dans **The Unbelievable Truth** et **Trust**, Hartley persiste à analyser le comportement humain d'un point de vue clinique. Ses personnages réagissent au monde avec détachement. Ils vivent des situations loufoques tout en allant au-devant de leur émotion avec une froideur narquoise. Les meilleures scènes de **Simple Men** continuent d'être celles où le dialogue chavire, s'inverse et s'oppose tandis que les acteurs demeurent impassibles.

À partir du moment où il est impossible d'être en présence du père, quelqu'un d'autre doit remplir le vide laissé par ce dernier. **Il ladro di bambini (les Enfants volés)** en est un bon exemple. D'aspect documentaire, le film de Gianni Amelio (**Porte Aperte**) rappelle l'esthétique du néo-réalisme italien et de Vittorio De Sica, d'autant plus que la performance du jeune Giuseppe Ieracitano n'est pas sans nous rappeler celle du gamin dans **le Voleur de bicyclette**. Une fillette de 11 ans (Rosetta), forcée par sa mère à se prostituer, et son jeune frère (Luciano)



Le Voyage

*Je vais...
vers mon voyage.
Je vais...
et en sonnant je partirai.
Je sais...
Que je ne sais plus qui je suis
et que je ne sais pas où je vais.*

*Je sais qu'un voyage c'est découvrir,
et qu'il n'y a pas de voyage
sans souffrance.
Je sais que je cherche ma vérité
et qu'un voyage c'est la
solitude.*

*Je suis comme un vélo
qui tourne, tourne mon histoire.*

*Je sais qu'à la fin je vais y
arriver,
toujours, toujours retourner.
Je suis tout ce que j'ai vécu
plus les doutes sur moi-même.*

*Je sais que ça sera toujours
pareil
si je ne risque pas jusqu'à la
fin.
Je sais qu'un voyage c'est découvrir,
et que vivre c'est choisir.
Je sais que je cherche ma vérité
et qu'un voyage c'est la soli-
tude.
(Paroles : Fernando E.
Solanas, ma traduction)*

Le Voyage de Fernando E. Solanas

*« L'aventure, cela n'existe pas.
Pas plus que les histoires
d'amour. Il n'y a que deux choses
en ce monde, les ennuis et le
désir. Le problème, c'est que
quand tu désires quelque chose,
tu as tout de suite des ennuis. Et
quand tu as des ennuis, il n'y a
plus rien que tu aies envie de
désirer. »
(Extrait de **Simple Men** de Hal
Hartley)*

sont escortés par un carabinier (Antonio) jusqu'à une école spécialisée pour l'enfance difficile. S'efforçant d'atteindre les cordes sensibles du spectateur, la réalisation de Amelio prend du recul et laisse à ses interprètes le soin d'émouvoir. De Milan jusqu'en Sicile, le trio va faire connaissance. Luciano ne parlera vraiment qu'après une heure de projection. Rosetta se montrera de moins en moins craintive. Par des regards, des gestes, des étreintes de réconfort et des poignées de mains, Antonio deviendra lentement ce père que les enfants n'ont pas connu.

John Turturro ne risque plus de se faire prier pour venir à « EuroCannes ». Prix de l'interprétation masculine l'an dernier grâce à sa prestation dans **Barton Fink** (la Palme d'or 1991), voilà que son premier film rafle la Caméra d'or. Turturro est aussi, à l'exemple de Tim Robbins, le scénariste et l'interprète principal de **Mac**. Mais ce film révèle beaucoup moins d'originalité et de maîtrise que celui de Robbins. En fait, plusieurs films auraient dû succéder à **Toto le héros** avant **Mac** (on a d'ailleurs dit beaucoup de bien de **Strictly Ballroom** de Baz Luhrmann, perdant trois voix contre quatre). Hommage de Turturro à son père décédé, le film décrit le travail de maçon. La détermination, la conscience sociale et l'éthique de travail y sont célébrées à gros éclats. La beauté, dira Mac en toute fin à son jeune fils, devant les résidences qu'il a bâties; c'est de faire. Le jury aurait peut-être dû faire un choix plus averti.

Frontierland

« EuroCannes » ne pouvait pas trouver un film plus américain pour clore son festival. Réalisé par Ron Howard (**Cocoon**, **Willow**, **Parenthood** et **Backdraft**), avec Tom Cruise et son épouse Nicole Kidman (présents à Cannes pour remplacer **Mickey** et **Minnie !!!**), **Far and Away** (**Horizons lointains**) célèbre en grosse pompe le rêve américain. Une jeune bourgeoise et un fils de fermier quittent l'Irlande pour l'Amérique dans l'espoir d'une vie nouvelle. Mais pour gagner les terres vierges de l'Oklahoma, ils devront, et je cite le synopsis, « se battre contre la misère et l'injustice, surmonter leurs différences, et affronter bien des épreuves... » Ouais ! Le dossier de presse est peut-être bourré de bonnes intentions, Tom Cruise a peut-être ressenti les mêmes émotions que les pionniers, mais **Far and Away** ne nous amène pas très loin. Ron Howard n'est ni Griffith ni De Mille. Au lieu d'une grande épopée, on a plutôt droit à deux résurrections, quelques matches de boxe, un mélange saturé de bons sentiments et un

long baiser final. À tous égards, la photographie est le seul élément qui retient l'attention. **Far and Away** est le premier film tourné en super 70 mm depuis 1970. Tout de même.

Oxen (le Bœuf) chatoie d'images tout aussi splendides. On ne pouvait s'attendre à moins de la part de Sven Nykvist, l'un des plus grands chefs opérateurs du monde. Cependant, pour celui qui tourna 22 long métrages sous la direction d'Ingmar Bergman, l'esthétique ne prédomine pas sur la narration. **Oxen** est avant tout l'histoire d'un couple qui, victime de la famine et de la pauvreté qui touchent la Suède à la fin des années 1800, ne peut pas immigrer vers l'Amérique. Parce qu'il doit demeurer en territoire suédois, l'espoir d'un renouveau cède la place à un désespoir profond. L'homme tue alors l'un des deux bœufs de son employeur, violant ainsi les codes de survie du village. Ce geste l'amène en prison, laissant sa femme et sa petite fille en pleine misère. Afin de nous communiquer des émotions, le réalisateur joue évidemment avec la lumière et les couleurs, mais ce sont surtout les personnages et leur visage qui parlent d'eux-même. **Oxen** touche aux sentiments. Il bénéficie donc, comme **les Meilleures Intentions**, de l'influence bergmanienne.

Par-delà les frontières, l'univers implacable des bêtes sauvages dépasse le nôtre par sa magnificence. **Les Contes sauvages** (Gérald Calderon et Jean-Charles Cottoli) nous entraîne dans les régions les plus secrètes de l'ex-U.R.S.S. On y découvre une faune aux milles facettes, des ours, des daims, des phoques, des flamands roses et surtout, des saïgas d'U.R.S.S. (petite antipode du Grand nord d'une allure plutôt bizarre qui ne cesse de courir du Nord au sud, parcourant de la sorte des milliers de kilomètres par année). Cet hommage à Frédéric Rossif — grand documentariste animalier français — est bien appuyé par la musique de Vangelis et par les textes (du La Fontaine en prose) de Françoise Giroud. Le montage n'est pas très rigoureux, mais malgré certaines longueurs, on ne s'étonnera jamais assez du monde animal.

Les montagnes russes

Cela frappe fort. On a en presque le souffle coupé. L'enchaînement est incontrôlable. On est propulsé dans un rythme endiablé. **Luna Park** s'ouvre sur une séquence inouïe de violence. En proclamant « À bas le Coca-Cola !!! », les Nettoyeurs, un groupe de jeunes hyper musclés, s'attaquent à une bande de voyous. Pavel Loungine continue de nous offrir un

LONG MÉTRAGE

PALME D'OR :

les Meilleures Intentions
de Bille August
(Suède)

PRIX DU

45^e ANNIVERSAIRE :
Retour à Howards End

de James Ivory
(Angleterre)

GRAND PRIX DU JURY :

Il Ladro Di Bambini
de Gianni Amelio
(Italie)

PRIX D'INTERPRÉTATION

FÉMININE :
Pernilla August
dans **les Meilleures Intentions**
de Bille August
(Suède)

PRIX D'INTERPRÉTATION

MASCULINE :
Tim Robbins
dans **The Player**

de Robert Altman
(États-Unis)

PRIX DE LA

MISE EN SCÈNE :
Robert Altman
pour **The Player**

(États-Unis)

PRIX DU JURY —

Ex-æquo :
le Songe de la lumière
de Victor Erice
(Espagne)
et **Une vie indépendante**
de Vitali Kanevski
(C.E.I.)



« Concrètement, comment avez-vous eu l'idée du parc d'attractions, et du 'scénic railway' ? »

« C'est une image que j'ai eue dès le début de l'écriture du film : le Luna Park est un endroit de bonheur artificiel, qui possède la violence d'une fête immonde et forcée au milieu de la peste environnante. C'est quelque chose qu'il faut détruire... D'autre part, je ne comprends pas qu'on n'ait pas davantage filmé les montagnes russes : c'est une métaphore de tout, la vitesse, le vertige, les rails qu'on vous impose, l'absurdité de la vie... »
(Pavel Lounguine, dossier de presse)

Pavel Nazarov dans *Une vie indépendante*

nouveau cinéma russe. Issus du néo-fascisme, ses Nettoyeurs veulent débarrasser la Russie de tous les marginaux, des homosexuels et des juifs. Ainsi, lorsque Andrei, le chef du groupe, apprend qu'il est moitié-juif, il décidera de retrouver son père (ce père absent) et de le tuer. Mais dès que le père musicien est retrouvé, deux corps, deux âmes et deux niveaux différents de sensibilité s'affrontent. Pour essayer d'accepter son identité et de rejoindre son père, Andrei retournera souvent se faire malmené dans les montagnes russes de *Luna Park*. Quelques plans subjectifs nous permettent de vivre son dilemme. Plus tard, un long zoom sur Andrei, pendant que son père joue du piano pour des amis, traduit de son côté leur lent rapprochement. Le réalisateur laisse ses personnages envahir l'espace, aussi clos soit-il. En définitive, Lounguine se reconcentre sur la relation personnelle entre deux hommes, le même type de relation qu'il avait si bien décrite dans *Taxi Blues*.

Plus crue encore, la suite de **Bouge pas, meurs et ressuscite** (la Caméra d'or de 1990) a valu à Vitali Kanevski le Prix du jury (ex-æquo). Dans *Une vie indépendante*, le jeune héros a grandi et le discours s'est durci. Toujours aussi candide, Valerka est continuellement « dans de sales trucs ». Il quitte l'adolescence en franchissant des déserts de neige et des paysages arides et brumeux colorés d'une seule ligne orangée dans le ciel. Si c'est avec des valises aux bras que le jeune homme part, c'est avec la

caméra à l'épaule qu'on le suit. Kanevski cultive son cinéma-vérité. L'action se développe dans et sur-le-champ. Par et à cause du regard de Valerka, le spectateur assiste à des scènes difficiles, dont un avortement à la cuillère pour ne nommer que celle-là. Cependant, tandis que **Bouge pas, meurs et ressuscite** était d'emblée narratif, *Une vie indépendante* contient plusieurs plans qui ne dépendent pas de l'histoire, ajoutant par là une petite touche de symbolique au récit.

Discoveryland

S'il y a un prix qui fit l'unanimité des festivaliers, c'est bien le premier lauréat de la section « Un certain regard ». Film d'ouverture du 15^e anniversaire de ladite section, **Et la vie continue** de Abbas Kiarostami étonne par son originalité. La ligne maîtresse est pourtant simple. Quelques jours après le tremblement de terre qui frappa le nord de l'Iran en 1990, un père et son fils tentent de retrouver des jeunes garçons ayant joué dans un précédent film du réalisateur, **Où est la maison de mon ami ?** (1987). S'appuyant sur cette mise en abîme, Kiarostami s'applique à unifier la fiction et le documentaire. Il est excessivement difficile de prendre conscience du rapport fictionnel que l'histoire entretient avec la réalité. Le discours est d'une transparence prodigieuse. Chaque raccord semble s'opposer à l'illusion d'une fragmentation spatio-temporelle préconçue.

COURT MÉTRAGE

PALME D'OR :

Omnibus
de Sam Karmann
(France)

PRIX SPÉCIAL DU JURY :

la Sensation
de Manuel Poutte
(Belgique)

PRIX DE LA CAMÉRA D'OR :

Mac
de John Turturro
(États-Unis)

**GRAND PRIX TECHNIQUE
DE LA COMMISSION**

**SUPÉRIEURE
TECHNIQUE :**

Fernando Solanas
le Voyage
(Argentine)

**PRIX DE LA CRITIQUE
INTERNATIONALE**

(FIPRESCI) :

le Songe de la lumière
de Victor Erice
(Espagne)

PRIX DU JURY

CECUMÉNIQUE :

Il Ladro Di Bambini
de Gianni Amelio
(Italie)

**LAURÉAT DE
LA SÉLECTION**

« UN CERTAIN REGARD » :

Et la vie continue
d'Abbas Kiarostami
(Iran)



Don Quixote d'Orson Welles

« Si le but d'une interview est de communiquer, moi, je parle à travers l'image : le langage cinématographique. J'ai toujours essayé de dire des choses très simplement ; ainsi on n'a pas à donner d'explications supplémentaires par la suite. Et puis je pense que ce n'est pas nécessaire de parler de mes difficultés aux spectateurs. D'autre part, je ne veux pas justifier les points faibles dans mes films. Je pense que chaque œuvre a en elle-même la faiblesse et la force. Je préfère laisser le spectateur seul avec mon film.

« Je respecte son interprétation, même si elle est illogique. Et puis, une dernière chose, à la fin du film *Où est la maison de mon ami ?*, le vieux dit au gosse : ' Si je ne parle pas, je peux marcher plus vite ' et le gosse lui répond : ' D'accord, alors ne parlez pas. ' »
(Abbas Kairostami, dossier de presse)

Conséquemment, c'est sur les survivants du désastre, rencontrés tout au long du trajet, que le film se focalise. Par exemple, le père rencontre un jeune homme qui fixe une antenne au sommet d'une colline afin que la seule télévision de son petit village de fortune puisse capter la Coupe du monde de soccer. Le jeune homme avoue qu'il a perdu beaucoup de gens chers au cours du séisme, mais comme il le dit si simplement : « La Coupe a lieu tous les quatre ans, il ne faut pas la rater ! ». Tous les gens croisés témoignent d'une soif de vivre à la fois surprenante et fascinante. La vie continue... même pour un peuple miné par la guerre Iran-Iraq et les désastres.

Plus controversé, **C'est arrivé près de chez vous** de Rémy Belvaux, André Bonzel et Benoît Paelvoorde, connu tout de même un grand succès. L'humour noir et *sadique* du lauréat de la « Semaine de la critique » (et de deux autres prix, tout en étant un aspirant sérieux à la Caméra d'or) en a choqué plus d'un. Le film, en noir et blanc, est un long pseudo-reportage-choc d'une équipe de tournage suivant les faits et méfaits de Ben, un tueur chronique gagnant sa vie en assassinant des vieillards et des pauvres gens. Tout au long du film, les paroles et les regards dirigés vers la caméra interpellent le spectateur. Dès le début, Ben explique calmement comment lester un corps avant de le jeter au fond de l'eau de façon qu'il

y demeure. La stratégie discursive exposée, les réalisateurs-acteurs la développeront pleinement. L'équipe et l'équipement de tournage prendront lentement part aux actions de Ben. Les techniciens du son seront tués. Le réalisateur assassinera une équipe-vidéo (!!!) effectuant un reportage identique. Ben se servira du zoom de la caméra afin de localiser un tireur embusqué. Il approchera également le microphone pour bien nous faire entendre le bruit sec d'un cou que l'on brise. C'est en grande partie grâce au numéro d'acteur de Benoît Paelvoorde que le film se tient et que l'identification au personnage principal ne se transforme pas en pure répulsion. Sa présence à l'écran transpire d'un naturel persifleur.

Au pays de la fantaisie

Pour terminer cette visite, rien de tel qu'un grain de folie. Les aventures de Don Quixote et de Sancho Pança se prêtent agréablement à cet égarement de l'esprit. Ces personnages, nous les retrouvons errant en pleine Espagne des années 60 dans la version restaurée et reconstituée du **Don Quixote** de Orson Welles présentée en séance spéciale. Ne voulant pas que l'œuvre de Cervantès soit perçue comme un classique démodé, Welles en fait l'histoire de son propre film. De la sorte, le réalisateur habite le même univers que ses personnages, qu'il côtoie à quelques occasions. Le tournage, qui aura duré plus de 14 ans (1955-1969) est visible à l'écran par la qualité différente des images (tournées sur support 16 mm, super 16 mm et 35 mm). On retrouve dans **Don Quixote**, par les angles, les cadrages et le jeu des acteurs, cette dimension shakespearienne si caractéristique du réalisateur de **Macbeth** et d'**Othello** (dont une copie nouvellement restaurée fut également présentée au festival). Toutefois, quand on connaît la rigueur du montage wellesien, quelques faux raccords, des truquages impressionnants et l'abondance de séquences documentaires sans concision laissent planer des doutes sur l'exactitude du résultat final. Les responsables du projet se disent toutefois fidèles au vouloir du réalisateur. Il faut également mentionner que la copie doublée en espagnol apportait peu de réconfort (d'autre part, la voix de Welles devrait être omniprésente dans la version anglaise). Quoi qu'il en soit, cette version reconstituée fait enfin connaître au monde le film-fétiche d'Orson Welles, l'un des grands du septième art.

Oui, le dompteur de vers avait raison, il y a un secret dans les mots mis bout à bout. Mais c'est peut-être Jean-Claude Lauzon qui au fond est le plus juste : il y a un secret aussi grand dans les images mises bout

à bout. **Léolo**, dernier film présenté en compétition, nage, comme son affiche l'annonce bien, en plein lyrisme. Et la plongée en apnée dans laquelle nous entraîne Lauzon s'ouvre sur un imaginaire inédit. Cette histoire d'une famille obsédée par la *marde* et consumée par une folie héréditaire est merveilleusement filtrée par le regard du benjamin. Ce dernier, **Léolo**, refuse d'être compté parmi cette lignée d'aliénés. En fait, il refuse tout simplement d'être : « Moi je rêve, moi je ne suis pas ». C'est au gré des pensées, des phrases et des pages écrites par le jeune poète que le récit se consume. Et parce que **Léolo** rêve, il ne grandit presque pas. Ce n'est pas le cas de son frère **Fernand**, qu'un seul mouvement de caméra circulaire métamorphose en une énorme montagne de muscles, au sommet de laquelle la peur continue pourtant de trôner. Le monde tourne autour de **Léolo** sans l'abrutir. Seul le trop de sexe semble à l'occasion lui faire tourner la tête. À l'opposé de tous, ce dernier se regarde jouer à la vie et c'est nous, spectateurs, qui en bénéficions. **Léolo** regorge d'instantanés délassants et d'événements cocasses. Par exemple : la scène du soir où **Léolo** s'emmitoufle pour lire *L'Avalée des avalés* assis dans la porte entrouverte du frigo, ou celle où il transforme un gros morceau de foie en vagin, ou encore la fameuse scène où **Ginette Reno** fait un gros effort sur le bol de toilette. Tout au long du film, l'éclairage clair-obscur et de nombreux fondus au noir ponctuent admirablement ce désir de nous faire poser la tête entre deux songes. **Jean-Claude Lauzon** et la délégation québécoise avaient raison d'être déprimés (dé-primés) parce qu'au sein d'une compétition sans surprise, **Léolo** méritait un prix.

Chez-nous

Il est également impossible de passer sous silence l'accueil reçu par **Being at home with Claude et The Grocer's Wife**. Présenté devant deux salles comblées, le film de **Jean Beaudin** eut droit à des séances supplémentaires. Bien que le public ait été estomaqué par la puissance émotionnelle du début et par la façon dont **Montréal** y est décrite, il n'en fut pas moins enchanté du reste. Au débat public qui suivit la projection de l'après-midi, une dame ne put s'empêcher de féliciter **Beaudin** et **Roy Dupuis** pour « l'extraordinaire et émouvante performance d'acteur ». La version québécoise sous-titrée en français (et en anglais lors de la projection du matin) n'enlève et n'apporte rien à la compréhension de l'élocution si souvent critiquée du comédien (au lieu de faire *le carré*, **Yves** fait, par exemple, *le tapin*). L'intensité du dialogue se joue ailleurs et les spectateurs cannois l'ont bien compris. Présenté en ouverture de la « Semaine de la critique », le long métrage de **John Pozer** a pour sa part surpris, malgré son budget si peu important. **The Grocer's Wife** profite de l'étrange atmosphère établie par la lenteur de son développement et par la pantomime du personnage, qui nous rappelle beaucoup **Buster Keaton**.

Déjà la fin. Et je n'aurai pas pu voir le *New Orleans Square*, ni la *Contrée des ours*, ni l'*Adventureland* et le *Tomorrowland*. Et je n'aurai pas pu parler de la *Sentinelle*, du *Songe de la lumière*, de *Prague*, de *Benny's Video*, de *J'ai entendu l'ammonite murmurer* et de *la Belle et la Bête*. Mais on ne peut pas tout voir et tout dire... c'est vaste, « EuroCannes ». ■

Les Poètes de sept ans

*Et si, l'ayant surpris à des pitiés immondes,
Sa mère s'effrayait ; les tendresses, profondes,
De l'enfant se jetaient sur cet étonnement.
C'était bon. Elle avait le bleu regard, — qui ment !*

*À sept ans, il faisait des romans, sur la vie
Du grand désert, où luit la Liberté ravie,
Forêts, soleils, rives, savanes !
— Il s'aidait
De journaux illustrés où, rouge,
il regardait
Des Espagnoles rire et des Italiennes.
(Extrait des « Poètes de sept ans », **Rimbaud**, *Poésies*, Paris, Livre de poche, 1972, pages 93-95)*



Maxime Collin dans *Léolo*