

Le temps retrouvé

Jacques Kermabon

Number 98-99, Fall 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25023ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Kermabon, J. (1999). Le temps retrouvé. *24 images*, (98-99), 58–61.



Le temps retrouvé de Raoul Ruiz (d'après Proust), troublant écho de ces mondanités cannoises, atemporelles et vieillissantes.

Le maelström cannois donnerait assez vite la sensation d'être frappé d'une persistante paramnésie. Les mêmes vigiles réglementent les mêmes accès, les mêmes hôtes accueillent les gens aux mêmes endroits, on retrouve le soir le vendeur à la criée du *Monde*, le ballet des limousines aux vitres plus ou moins teintées, la foule des badauds campée en bas des marches et aux entrées des palaces de la Croisette et, dès la fin de l'après-midi, les hommes en costume sombre et nœud papillon, élégants uniformes propres à mettre en valeur la rivalité des généreuses toilettes féminines. Solitaire, en binôme ou dans un petit groupe, le festivalier se mêle ensuite à d'autres invités dans des rituelles «soirées», réceptions multiquotidiennes sur les plages ou dans de confortables villas sur les hauteurs de la ville. Sensible sans aucun doute au carac-

tère à la fois atemporel et vieillissant de ces mondanités cannoises, Gilles Jacob ne pouvait pas manquer de sélectionner *Le temps retrouvé*, troublant écho d'un festival dont la Sélection officielle faisait en outre la part belle à des retrouvailles attendues. Pedro Almodovar, Marco Bellocchio, Léos Carax, Bruno Dumont, Atom Egoyan, Amos Gitai, Peter Greenaway, Otar Iosseliani, Jim Jarmusch, Chen Kaige, Takeshi Kitano, David Lynch, Nikita Mikhalkov, Manoel de Oliveira, Arturo Ripstein, Tim Robbins, Raoul Ruiz, Steven Soderbergh, Michael Winterbottom ont tous déjà arpenté la Croisette et bon nombre sont invités en Sélection officielle¹. Le plateau était alléchant, il aurait été miraculeux qu'il ne déçoive pas.



LE TEMPS RETROUVÉ

PAR JACQUES KERMABON

La Sélection invitait à une certaine exigence en dressant un paysage paradoxal du cinéma mondial. Oubliée la prédominance américaine, envolé tout ce pan du cinéma qui ne semble viser qu'un public de douze ans d'âge mental. Un spectateur qui prendrait les films présentés à Cannes comme le reflet de la situation du cinéma repartirait relativement rasséréné quant à l'avenir du septième art. Ils n'étaient pas tous convaincants mais dessinaient un large spectre qui avait peu à voir avec les plus courantes séductions télévisuelles. Bref, il y avait dans ces productions — comme disent certains — «du cinéma». Quoique cette expression fréquemment invoquée soit étrangement réversible. Elle sert à condamner sans appel ces films dans lesquels — formule d'après-projection exprimée d'un air entendu — «il n'y a pas de cinéma». Mais elle permet à d'autres, à propos des mêmes films parfois, de maugréer que «ce n'est pas du cinéma», un peu comme à une certaine époque, face à un tableau de Picasso, il y avait toujours quelque goujat pour affirmer que ce n'était pas de la peinture. Comprenne qui pourra.

La Sélection officielle était ambitieuse et plusieurs œuvres pouvaient prétendre figurer au palmarès. On a trop protesté les années précédentes contre des jurés excessivement diplomates pour ne pas aujourd'hui saluer la rigueur et la cohérence du jury présidé par David Cronenberg. Je le dis d'autant plus aisément que les principaux films primés, *Rosetta* et surtout *L'humanité*, n'étaient pas mes favoris.

Pour se situer tous deux dans des régions traditionnellement ingrates, professionnellement sinistrées, ces films évitent à la fois tout misérabilisme et tout naturalisme. *Rosetta* est une fable sur l'impossibilité pour une jeune femme à l'énergie farouche de trouver du travail, dénonciation par l'absurde d'une morale qui prêcherait honnêteté, courage et travail. Tourné dans la rue, caméra à l'épaule, le film s'extrait des rives du réalisme par excès de vitesse. Les pre-

mières minutes imposent au spectateur une gymnastique oculaire éprouvante à l'image du déchirement d'un personnage qui n'arrive pas à trouver une place, sa place.

À l'opposé, Bruno Dumont saisit par la stature de son cadre, son immobilisme, sa lenteur. Chaque plan vibre d'une autocélébration qui en oublie d'être sensible à ce que la caméra capte. Beaucoup de choses opposent *Rosetta* et *L'humanité*, ils peuvent plus ou moins convaincre, mais tous deux sont à la recherche d'une vérité qui emprunte d'autres voies que celles du tout-venant cinématographique. En primant les acteurs de ces films, en inscrivant au palmarès Soukrouv et Oliveira, le jury enfonce le clou de la singularité sans oublier pour autant le très plébiscité *Tout sur ma mère*. Mes préférences penchaient plus directement vers Almodovar, Kitano, Oliveira, Ruiz, mais Lynch et Gitai auraient pu aussi prétendre à des bouts de palmes. Effectivement, les jurés avaient le choix, ils ont fait leur choix. C'est tout à leur honneur. Les réactions hostiles de quelques (trop de) journalistes sont ainsi plus préoccupantes pour l'état de la fonction critique, de plus en plus inféodée aux humeurs du commerce, que pour l'avenir du cinéma. Les options prises par ce jury renvoient à l'idée d'un cinéma qui ne se satisfait pas d'une production audiovisuelle indifférenciée.

Il suffisait de parcourir les différentes sections pour constater les ravages de ces productions anonymes, films efficaces souvent, réduits à des idées (parfaits pour introduire des débats de société le soir à la télévision), à des scénarios, à des bons sentiments mais que n'importe quel réalisateur aurait pu tourner et que l'ogre audiovisuel peut digérer sans problème. Cette indifférenciation empêche chaque section de trouver son identité. *Nos vies heureuses* de Jacques Maillot aurait eu sa place à la Quinzaine des réalisateurs ou à la Semaine de la critique. Tandis que le splendide *Voyages* d'Emmanuel Finkiel n'aurait pas été ridicule en compétition. Il ne serait guère palpi-



La lettre de Manoel de Oliveira. Les cinéastes les plus novateurs ne sont pas les plus jeunes.

PALMARÈS

LES PRIX

(selon leur ordre d'attribution et d'importance)

■ Jury officiel

PALME D'OR

Rosetta (Luc et Jean-Pierre Dardenne)

GRAND PRIX DU JURY

L'humanité (Bruno Dumont)

PRIX DE LA MISE EN SCÈNE

Tout sur ma mère
(Pedro Almodovar)

PRIX D'INTERPRÉTATION

FÉMININE

Émilie Dequenne (*Rosetta*)
Séverine Caneele (*L'humanité*)

PRIX D'INTERPRÉTATION

MASCULINE

Emmanuel Schotté (*L'humanité*)

PRIX DU SCÉNARIO

Moloch (Alexandre Sokourov)

PRIX DU JURY

La lettre (Manoel de Oliveira)

■ Autre jury

CAMÉRA D'OR

Marana Simhasanam
(Murali Nair)

tant de multiplier les exemples. Cette situation, à l'image de l'état du cinéma — les cinéastes les plus novateurs ne sont pas les plus jeunes — est accentuée par l'évolution du Festival de Cannes. En abritant dans Un certain regard des œuvres d'auteurs singuliers (cette année Monteiro, Straub, Schmid pour n'évoquer que les plus connus), en instaurant la Cinéfondation (consacrée aux films de fin d'études), Gilles Jacob a désarçonné les deux sections créées pour faire contrepoids à la Sélection officielle lorsqu'elle était académique. En forçant le trait on pourrait dire que la logique des sections parallèles s'apparente aux contraintes d'une grille télévisuelle. Un espace existe, il faut l'occuper. Ce régime permet à la sélection la plus *off*, celle proposée par l'ACID, de se dis-

tinguer. Sans identité déjà arrêtée, mue d'abord par le désir de partager des découvertes, elle a ainsi présenté le très beau *Dernières vacances*, réalisé par Amir Karakoulov au Kazakhstan en 1996, produit par un diplomate japonais, ce qui vaut à la seule copie disponible d'être sous-titrée en japonais. Ce film décrit comment une jeunesse désœuvrée peut basculer bêtement dans un drame quand elle est livrée sans repères ni espoir au climat de suspicion et de délation qui planait dans les républiques soviétiques (l'action de déroule en 1979).

À l'encontre de toutes ces fictions banalisées, rivées au vraisemblable — le corpus cannois permettrait d'établir une typologie du réalisme social anglais, du plausible français, etc. —, en réaction à tous ces scénarios, ces mises en scène qui pèsent chaque effet, on en vient à être séduit par des œuvres qui jouent la carte de la frontalité, voire de la naïveté. Le jury de la Caméra d'or, présidé par Michel Piccoli, a ainsi porté son choix sur une fable venue du Kerala, *Marana Simhasanam*, dont le travail de mise en scène opte pour un effacement face aux événements qui s'égrènent au rythme de la vision documentée portée sur une île perdue, dépourvue d'électricité. Un pauvre homme vole des noix de coco à son propriétaire et se retrouve pour cela au ban de la société. Les siens essaient de le soutenir en s'appuyant sur les syndicalistes et opposants politiques. L'homme en question va en outre être accusé à tort d'un meurtre et la victoire politique de ceux qui s'emparent de l'affaire sera d'obtenir pour le condamné une mort civilisée, propre, la chaise électrique, qui obligera en outre les responsables à installer l'électricité. Le charme du premier film de Murali Nair tient à cette alliance entre la simplicité du filmage, la contribution maladroite et généreuse des paysans et l'humour du propos. Je dis «alliance» mais je pourrais tout aussi bien écrire «décalage» tant les tonalités que ce film mêle programment plus couramment des esthétiques différentes. Il est rare qu'un matériau qui s'annonce aux frontières du documentaire nous entraîne vers le comique, voire la fantaisie, tout en demeurant une satire politique.

Dominique Cabrera, elle, met généreusement les pieds dans le plat du politique en situant *Nadia et les hippopotames* au cœur des grèves des cheminots français de novembre et décembre 1995. Mêlant comédiens professionnels et cheminots, elle

greffe une intrigue mélodramatique (une jeune femme ayant aperçu parmi les grévistes filmés à la télévision, son amant dont elle n'avait plus de nouvelles, père de l'enfant qu'elle élève seule, décide de partir à sa recherche) sur la reconstitution de cette grève. Le plus émouvant est que ça ne prend pas vraiment, que les différentes matières résistent. Le difficile accord entre l'intime, le privé, le politique et le militantisme est d'ailleurs un des motifs forts du film. Comment l'articuler dans la vie, dans les têtes aussi, comment être en accord avec soi-même, comment faire la part de nos limites psychologiques et des contraintes sociales... sont quelques-unes des questions que le film (se) pose. Frontal, *Nadia et les hippopotames* est souvent bouleversant (en particulier dans les scènes intimes) pour peu qu'on accepte l'hétérogénéité des régimes à l'œuvre.

Plus globalement, s'il fallait isoler un trait de cette ultime édition cannoise avant l'an 2000, j'indiquerais volontiers la volonté de s'extraire d'une trop stricte linéarité en s'orientant vers une sorte de — certains ont parlé de «film choral» — polyphonie, substituant à une ligne narrative plus ou moins sinueuse, l'entrelacement de plusieurs destins. La figure peut naître de la structure scénaristique et transpire alors le procédé. *The Five Senses*, de Jeremy Podeswa, ressemble ainsi à une idée (de producteur?): comment tisser une intrigue entre plusieurs personnages, chacun étant censé représenter un des cinq sens. Le calibrage du jeu des acteurs, leurs expressions parfaitement lisibles contribuent à ce sentiment d'avoir affaire à un objet trop artificiellement bâti. *Beautiful People*, de Jasmin Dizdar, souffre du même travers. Trop de scénarios, trop de bons sentiments, trop d'affects mesurés sont convoqués pour relier quatre familles anglaises confrontées à des réfugiés de l'ex-Yougoslavie. L'enjeu est là encore de gonfler artificiellement la matière d'un film. Dans *Wonderland*, de Michael Winterbottom, les liens entre les héroïnes sont familiaux. On y observe — selon le parfait savoir-faire britannique pour décrire la vie des gens simples — une tranche de vie de trois sœurs et de leur frère parti vivre ailleurs. Elles sont bien sûr différentes: l'une est enceinte, l'autre mère séparée, la dernière cherche l'âme sœur dans les petites annonces. Rires, pleurs, émotions, retournements de situation sont parfaitement maîtrisés, distillés au bon moment et le film se regarde sans ennui ni passion



Le jury, qui a misé sur la singularité, et a choisi de se tenir loin du tout-venant cinématographique, a aussi gardé une place au palmarès pour *Tout sur ma mère* de Pedro Almodovar.

avec une désagréable sensation de déjà vu. Le titre, *Wonderland*, est ironique, plus que *Nos vies heureuses*, autre construction polyphonique, tableau contemporain de jeunes Français. Par ces destins croisés, Jacques Maillot catalogue les humeurs d'aujourd'hui, incarnées par une ribambelle d'acteurs et d'actrices joyeusement complices. Mais assez vite, le film se réduit à des clichés, en partie parce que Maillot ne laisse pas les choses advenir. On le sent pressé de réussir tel effet, de boucler en beauté telle séquence au lieu de laisser monter l'émotion. Quoique long (145 minutes), *Nos vies heureuses* ne sait pas prendre son temps et n'évite pas la caricature.

Avec Jean-Claude Guiguet, la polyphonie devient un principe d'écriture filmique. *Les passagers* restitue la multiplicité de destins épars qui se croisent, sans même parfois le savoir, dans un tramway de banlieue. Le film revendique pleinement l'artifice du procédé, mise en forme possible d'un rêve de créateur: arriver à restituer un peu de la sensation que procure l'infini entrecroisement de nos vies. Depuis plusieurs films déjà, Otar Iosseliani s'y essaye à sa façon. Il proposait cette année *Adieu, plancher des vaches*. Guiguet, c'est la parole, l'opéra, le drame; Iosseliani, la danse, la géométrie, la distance ironique. Tous les deux ravissent.

Enfin, *The Personals*, quatrième long métrage du Taïwanais Chen Kuo Fu, repose sur les rencontres que fait une jeune femme au moyen des petites annonces. Ce qui pourrait apparaître comme une sorte de portrait kaléidoscopique de la condition masculine devient petit à petit le révélateur de la personnalité de cette femme. On apprend peu à peu qu'elle avait un amant dont elle n'a plus signe de vie malgré les messages répétés qu'elle laisse sur son répondeur. L'émotion que distille ce film est souterraine, multiple et ne se noue vraiment qu'au terme de ces rendez-vous parfois touchants, parfois drôles.

On rapprocherait sans mal cette manière d'échapper à une fiction trop linéaire, cette propension à la polyphonie, de l'émiettement des rapports sociaux dans nos sociétés occidentales — familles éclatées, anonymat urbain... Dans le même temps, David Lynch quittait ses histoires torturées, riches en méandres, et Takeshi Kitano sa violence et ses élans esthétiques pour nous offrir tous les deux une œuvre plus directe, d'apparence plus limpide. Mais tout se tient, puisque ceux-ci mettent en scène le lent cheminement de personnages en quête de liens familiaux.

On pourrait ainsi lire l'essentiel des films présentés à Cannes comme la cartogra-

phie de l'impossibilité de nouer ces liens aujourd'hui. Ils nous disent que la libération sexuelle résonne comme une utopie essoufflée (*À mort la mort!*) et suggèrent que ce sont les contraintes politiques, sociales, religieuses, ethniques qui entravent la constitution de cellules familiales. ■

1. Pour les distraits ou les non-initiés, rappelons que la Sélection officielle est composée de longs métrages en compétition, des quelques films hors compétition, de la section Un certain regard (dotée depuis l'an passé d'un prix spécifique), d'un programme de courts métrages en compétition, de la Cinéfondation, compétition consacrée à des films de fin d'études (quatre programmes cette année), tout cela complété d'un clin d'œil cinéphilique en direction pour 1999 de films d'amour et d'un hommage de la Cinémathèque française à Louise Brooks. À côté de la Sélection officielle (vingt-deux films en compétition, huit hors compétition, vingt-quatre à Un certain regard), la Quinzaine des réalisateurs, qui a absorbé la sélection de films français Cinémas en France) proposait vingt-trois longs métrages et six courts métrages, la Semaine de la critique, comme son nom l'indique, sept longs métrages (précédés chacun d'un court). De son côté, l'ACID, association qui soutient la diffusion de films indépendants, faisait découvrir onze films. Le compte est vite fait: impossible de tout voir.