

Festival de Cannes 1996

## Le règne du « filmiquement correct »

Jacques Kermabon

Number 83-84, Fall 1996

*Pudding chômeur*

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23344ac>

[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. (1996). Le règne du « filmiquement correct ». *24 images*, (83-84), 20–22.

# Le règne du «filmiquement correct»

PAR JACQUES KERMABON

Au sortir de chaque Festival de Cannes les mêmes lancinantes questions se posent. La sélection reflète-t-elle l'état du cinéma? Est-elle à l'image (de l'âge) des sélectionneurs? Quelle est la part du hasard, des tractations diplomatiques, des exigences des uns et des autres? On a su par exemple que le film de Volker Schlöndorff adapté du roman de Michel Tournier, *Le roi des aulnes* n'était pas prêt pour l'ouverture. Si, pour nous, ce fut *a priori* plutôt un soulagement, il valut des échos dans les gazettes et une visite du réalisateur allemand sur La Croisette pour signifier qu'entre lui et Gilles Jacob il n'y avait aucune brouille.

Un ami me faisait remarquer que les pays producteurs de cinéma — au sens où il y a des pays producteurs de coton ou de cacao — se comptaient sur les doigts d'une main: les États-Unis (pour le marché mondial), la France (en plus-value culturelle), l'Inde (marché local et du tiers monde), le Japon (quoique...) et Hong-Kong (marché asiatique et du tiers monde). Ailleurs, les salles accueillent essentiellement les grosses machines des pays producteurs, on fait des produits audiovisuels, parfois des films — tout le monde peut faire pousser du coton dans son jardin —, certains sont remarqués, les réalisateurs rejoignent alors les rangs d'un des pays producteurs. La diversité affichée des sélections cannoises est plutôt une question de rhétorique et — c'est logique — le moins qu'on puisse dire est que les pays minoritaires ne sont pas ceux qui ont le plus convaincu.

Le rôle des festivals est de maintenir la croyance en une existence planétaire du cinéma tandis que le régime de l'exploitation s'approchant toujours plus d'un régime de flux confère aux salles une fonction essentiellement symbolique. Tant que les meilleurs scores télévisuels émaneront des films de cinéma, les salles existeront. Le régime des images animées durera autant que durera la télévision. Tout cela on le sait, mais parfois on l'oublie, on continue à repérer des tendances, des auteurs, on fait «comme si». Or, le fil artistique du cinéma est aujourd'hui des plus ténu.

À Cannes, comme guide, j'avais emporté dans mes bagages les *Lettres à un jeune poète* de Rilke. La première

lettre suffit déjà, qui commence par une leçon de modestie pour peu qu'on veuille faire sienne cette conception de l'art comme ineffable: «Rien n'est moins capable de nous donner accès à l'œuvre d'art que le langage de la critique; il ne conduit jamais qu'à des malentendus plus ou moins heureux. (...) Les événements ne peuvent, pour la plupart, se traduire en mots; ils s'accomplissent dans un espace où nulle parole jamais n'a pénétré; et, plus que tout le reste, les œuvres d'art se refusent à être dites.» Plus loin, il offre ce critère d'appréciation qui a tant de fois été repris: «Une œuvre d'art est bonne si elle est née d'une nécessité. C'est cette origine même qui en décide: il n'est pas d'autre critère. Et voilà pourquoi, cher Monsieur, je ne saurais vous donner d'autre conseil que celui-ci: descendez en vous, scrutez les profondeurs d'où jaillit votre vie. À sa source même, vous trouverez réponse à cette question: dois-je vraiment créer?» Poser cette simple question à tous les réalisateurs présents à Cannes sonnerait sans doute comme incongru voire comme une insolence? Tel est l'état du cinéma que le concentré cannois confirmait. Si le devenir télé des films y joue un rôle évident, il n'est pas la seule raison de cet état

Davantage soucieux de leur statut social que de nécessité artistique, plusieurs cinéastes, dont Spike Lee avec *Girl 6*, se sont contentés de faire preuve d'un savoir-faire qui leur est reconnu.





**Le lèche et l'académisme des Affinités électives des frères Taviani viennent inscrire le film dans une honnête moyenne sans aspérité ni surprise.**

des choses. De la part des cinéastes, la nature de leur travail dépend visiblement plus d'une recherche (ou du maintien) d'un statut social que de nécessités artistiques. Qu'ils renouent avec de vieilles recettes mises au goût du jour (Michael Cimino), qu'ils se contentent de faire preuve d'un savoir-faire qui leur est reconnu (Robert Altman, Spike Lee, Hou Hsiao-hsien), qu'ils sombrent dans le lèche ou l'académisme (Bernardo Bertolucci, les Taviani), ils «assurent», signent des films qui ne démeritent pas tous mais dont très peu sortent d'une honnête moyenne sans aspérité ni surprise. Scénarios réussis, acteurs assez bons, image belle, montage sans bavure, même les sections parallèles ne sortent guère de ce côté «filmiquement correct» qui domine la majeure partie de la production mondiale.

L'impression est largement partagée qui peut se dire de différentes manières: sensation de «déjà vu» (paramnésie du critique: «on a déjà vu ça cent fois»), manque d'originalité, d'invention; reproche d'académisme, procès en téléfilmerie... En même temps, les films qui ostensiblement tentaient de sortir des sentiers battus se sont

avérés les moins convaincants. La Semaine de la critique, découvreuse de jeunes talents, a ainsi offert plusieurs spécimens voulant s'extraire du tout-venant à coups de brassages de diverses matières, de symboles aussi hermétiques qu'indigestes, de théâtralité exacerbée (*Yuri* de Yoonho Yang, *Mi Ultimo Hombre* de Tatiana Gaviola, *The Empty Mirror* de Barry J. Herschey). Le Prix de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques de la Semaine est finalement revenu au film le plus «sage», *Les aveux de l'innocent* de Jean-Pierre Améris. Les sélectionneurs de la section ne sont pas en cause, la tendance était générale. Parmi les prétendants à la Caméra d'or, par exemple, hormis l'essai très réussi d'Al Pacino *Looking for Richard*, les films qu'on aurait aimé aimer, les plus singuliers, étaient décevants, tandis que les plus convaincants étaient de facture classique.

Comment sortir de cette ligne médiane? Il fut un temps où on pouvait assez nettement repérer des codes dominants, un «mode de représentation institutionnel» (pour reprendre la formule de Noël Burch), dont les critères tenaient au montage d'abord, mais aussi au jeu des acteurs, à la lumière. Les jeunes réalisateurs l'ont-ils trop cru? Au point d'imaginer que la transgression de ces normes, enjeu principal de leur travail, équivalait à un label de qualité artistique? On sent bien, chez ceux déjà cités et d'autres, cette volonté, mais plus en termes de stratégie, de «coup», que de nécessité. Le style, a dit un jour Renoir en substance, c'est d'essayer d'imiter un artiste et ne pas y arriver. «(...) si l'on part en se disant: "je m'en vais tout bousculer, je vais être moderne", je suis sûr qu'on ne sera pas moderne. (...) Maintenant, malgré soi, si l'on est doué pour cela, eh bien, on sera moderne même en ne voulant pas l'être.» À la place de «moderne» on dirait aujourd'hui «singulier», mais le propos n'a rien perdu de sa pertinence.

Ce volontarisme est d'autant plus vain que la norme a la capacité d'absorber sa propre transgression. La construction vainement kaléidoscopique d'*Un samedi sur la terre* (Diane Bertrand) ou le portrait des jeunes zonards à la dérive du *Select hôtel* (Laurent Bouhnik) ne convainquent pas plus que n'importe quel spot. L'imagerie publicitaire ne désigne plus un style précis, elle a intégré des veines différentes, y compris des motifs perçus autrefois comme éminemment transgressifs. Elle peut mimer la sincérité, les

témoignages pris sur le vif; elle maîtrise tous les codes. Les deux films français cités partagent avec la publicité la recherche de l'effet au détriment de celle d'une quelconque vérité.

Ailleurs, la norme<sup>1</sup> la plus conventionnelle règne sans être interrogée: films fermement scénarisés, bien joués, déjà vieux (ceux des jeunes Américains, Anjelica Huston, Paul Thomas Anderson, Matthew Reeves, Steve Buscemi, Greg Mottola (un réalisateur à suivre au demeurant) ou Yvon Marciano en France); films à



Un météorite obscur chu dans la frénésie cannoise, un film qui lave le regard, *Few of Us* du jeune cinéaste lituanien Sharunas Bartas <sup>2</sup>.



Un de ces films fermement scénarisés, bien joués, déjà vieux comme on en retrouve beaucoup chez les jeunes cinéastes américains: *Trees Lounge* de Steve Buscemi.

thèse, un ton années 70 (féminisme et juste cause d'une guerre de libération avec *Flame* d'Ingrid Sinclair; drame de conscience en Irlande du Nord vu du côté catholique, *Some Mother's Son* de Terry George) qui peut épouser le registre de la comédie de boulevard (*Beautiful Thing* de Hettie Macdonald). Les enfants de Cayatte et de Costa-Gavras, qui font les belles heures des téléfilms, ont encore de beaux jours devant eux. Le cinéma ne s'immisce que rarement dans ces films sous cellophane.

Qu'est-ce que le cinéma? La question est bien évidemment sans réponse, ne serait-ce que parce que celui-ci n'existe pas comme un absolu dans le ciel des idées mais se forge au fil du temps, au fil des œuvres. On peut néanmoins afficher quelques préférences, guère nouvelles d'ailleurs, mais qui semblent trop souvent oubliées. Les films cités plus haut ne sont rien d'autre que la mise en images plus ou moins réussie d'un scénario ou d'une idée préétablie. Le cinéma est palpable quand nous sentons que ce qui advient à l'image ne lui pré-existait pas. Lors d'une récente rencontre autour d'André Bazin (nous y reviendrons lors d'un prochain numéro), Alain Bergala disait joliment qu'il fallait que quelque chose se consume dans le plan.

Un plan, ce n'est pas une image. À trop parler du «visuel» on oublierait presque que le cinéma n'entretient qu'un rapport somme toute périphérique avec les images. Il a aussi à faire avec le son, avec le temps et donc avec la mémoire, l'oubli, la pensée, avec le grain de la réalité aussi. Bazin n'a jamais autant été d'actualité. La transgression ne consiste pas aujourd'hui en une remise en question de prétendus codes dominants mais plutôt dans le maintien d'une présence du monde au sein du cinéma. La résistance passe par le refus de se satisfaire des images, qu'elles soient «nouvelles» ou pas.

Jurés et critiques ne se sont guère trompés. Le relatif consensus qui a présidé à l'accueil des films cannois n'est que le triste corollaire d'une pénurie d'œuvres dignes de ce nom.

«Dois-je vraiment créer?» La réponse à la question de Rilke appartient à chaque réalisateur. Un spectateur s'en pose d'autres. Combien de plans me sont passés devant les yeux? Combien m'ont accroché l'âme? Hors des palmarès, nous en citerons deux, deux qui ont su arrêter le temps. *A Difting Life* d'abord, du Taïwanais Lin Chen-Sheng, peinture d'une famille sur trois générations, un monde cyclique, celui des saisons, des morts, des naissances, un filmage au plus près du dénoté, une plongée dans le miroir de tous les destins.

Et puis cette œuvre limite, météorite obscur chu dans la frénésie cannoise, un film qui lave le regard, *Few of Us* de Sharunas Bartas. Il met en scène un univers mémoriel en des plans absolument fixes, à l'écoute du monde: composition des paysages, bruits de la nature, silence entre les êtres. Cette fixité envoûte comme une toile de Rothko, elle donne à des micro-événements une force insoupçonnée. Ce peut être une lumière orange qui perce tout à coup à travers une fenêtre, ou la violence extrême qui surgit entre des hommes, d'autant plus éprouvante que le rythme du film avait instauré un rapport quasi documentaire. La beauté native de *Few of Us* n'est pas celle de la nature, elle n'est pas non plus ajoutée par le film ou le filmeur, elle émane de leur rencontre. ■

1. Pour me limiter, je prends comme base les premiers films mais d'autres pourraient trouver ici leur place.
2. Lire également le texte p. 67 consacré à *Trois jours* du même cinéaste, présenté récemment à Montréal.