Document generated on 06/04/2025 6:15 p.m.

24 images

En terrain connu

Jacques Kermabon

Number 107-108, Fall 2001

URI: https://id.erudit.org/iderudit/23866ac

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. (2001). En terrain connu. *24 images*, (107-108), 52–54.

Tous droits réservés © 24 images, 2001

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Cannes 2001

EN TERRAIN CONNU

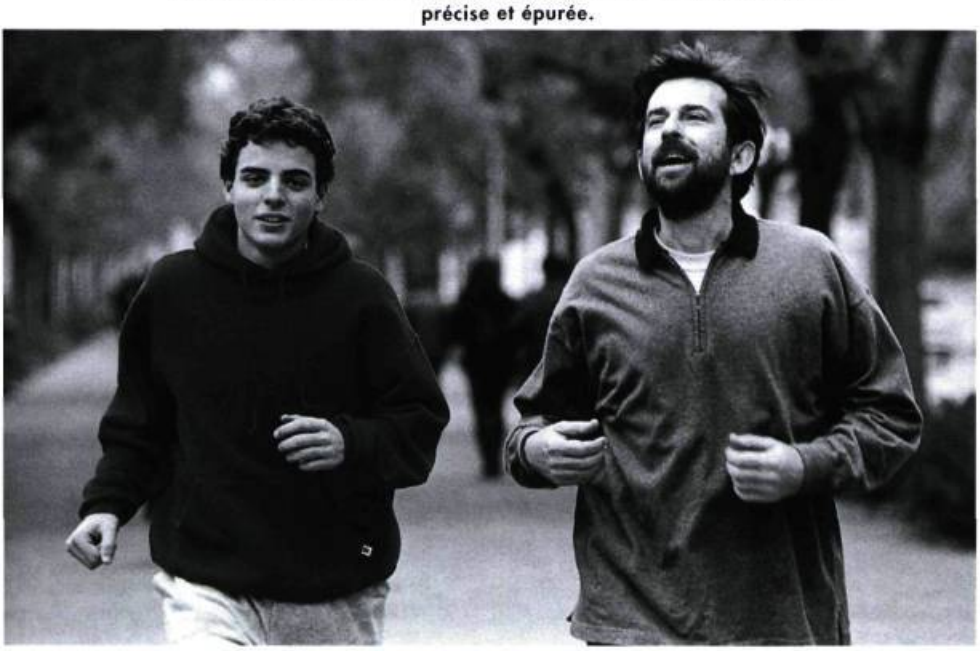
PAR JACQUES KERMABON

On ne peut penser à quelque chose que si on pense à autre chose; par exemple je vois un paysage nouveau pour moi, mais il est nouveau pour moi parce que je le compare en pensée à un autre paysage, ancien celui-là que je connaissais.

Prononcé dans *Éloge de l'amour*

Qu'est-ce que le Festival de Cannes? Nous avons eu l'occasion de le dire les années précédentes; pendant quelques jours, les projecteurs sont braqués sur une palette cinématographique au spectre infiniment plus large que celle que déploient les écrans du monde entier tout au long de l'année. Ce sont ainsi plus d'une douzaine de nations qui sont représentées rien qu'au sein de la seule compétition. Mais comme le festival dure onze jours, on le répète chaque année, nul besoin d'une calculette sophistiquée pour conclure à l'impossibilité matérielle de «couvrir» l'entièreté de l'événement cannois. Les impressions générales qui nous viennent sont donc inévitablement un mélange de constatations, de propos échangés, de rumeurs et de fortunes diverses, comme celle d'avoir pu assister à telle séance plutôt qu'à telle autre.

***La chambre du fils* de Nanni Moretti, un film à la mise en scène précise et épurée.**



Cannes incarne incontestablement une certaine idée du cinéma, de la cinéphilie même, encore vivace en France grâce, on ne le répétera jamais assez, au soutien accordé par les pouvoirs publics. Pour ce qui est des productions, l'action de la France dépasse d'ailleurs largement les frontières de l'Hexagone. ***Et là-bas, quelle heure est-il?*** de Tsai Ming-liang est une production française et on ne compte pas, au fil des sections, tous les films coproduits avec la France[1]. Mais, en plus des accords financiers, ce que dans ce mouvement nous voulons voir, plutôt qu'une sorte de délocalisation des lieux de production provoquée par le souffle de la mondialisation comme certains l'ont suggéré, c'est l'amorce d'une identité européenne: Haneke, prenant comme acteurs principaux des Français pour une histoire se déroulant à Vienne, Rivette tramant sa comédie entre France et Italie, les protagonistes du Moretti arrivant à la frontière française, Oliveira filmant un acteur français à Paris.

Il y a quelques années, les voyages entre pays de la communauté européenne mis en scène dans certains films semblaient plus motivés par des contraintes liées à des subventions que par de véritables nécessités narratives. On ne ressent plus aujourd'hui de «forçage» de cet ordre, les pays de la communauté sont entrés véritablement en relations, on circule de l'un à l'autre plus naturellement et cela transparaît dans le cinéma. On peut ainsi raisonnablement imaginer que l'idée d'un cinéma comme expression artistique, soutenu par les pouvoirs publics au titre de la spécificité culturelle, devienne enfin une idée européenne, là où cette conception, essentiellement française, se heurtait à une résistance de la part des autres pays de la communauté. Les réalisateurs sont là, ils s'appellent Moretti, Almodóvar, Oliveira, Haneke, von Trier, Loach, Frears, Angelopoulos, et bien d'autres, et il faudra compter avec les Danis Tanovic, Aktan Abdykalykov, Darejan Omirbaev, etc. Les politiques doivent suivre. Pendant le Festival de Cannes, Catherine Tasca, ministre de la Culture, a signé des accords de coproduction avec l'Allemagne et le Luxembourg. L'Europe du cinéma, unie

Va savoir **de Jacques Rivette et** ***De l'eau tiède sous un pont rouge*** **de Imamura Shohei. Est-ce la faute des sélectionneurs si les œuvres les plus inventives, celles qui retiennent encore le plus l'attention sont signées par des vétérans du septième art?**

dans cette dynamique, sera d'autant plus solide et apte à étendre le champ de ses coproductions en dehors même de l'Europe. On a ainsi vu à Cannes comment une production française a permis à un auteur américain, David Lynch, de réaliser un film sur la base d'un feuilleton refusé par une chaîne de télévision de son pays. L'enjeu n'est pas mince et le Festival de Cannes constitue la plus brillante vitrine d'un cinéma qui excède sa dimension de divertissement — *entertainment*, disent-ils.

Après ce quart d'heure politique revenons à une autre politique, celle des auteurs. Les relations de défiance que nous entretenons aujourd'hui avec cette fameuse conception ne sont sans doute pas sans rapport avec la gêne provoquée par ces «retrouvailles» avec les ténors du cinéma d'art et d'essai. Faut-il le rappeler, ladite Politique des auteurs, pour s'imposer, exerça sa sagacité sur des œuvres qui, de prime abord, semblaient disparates. L'enjeu était de reconnaître l'unité stylistique d'un artiste malgré la diversité de ses films. Aujourd'hui, en pleine maturité, les Godard, Sokourov, Oliveira, Rivette, Lynch, Tsai Ming-liang imposent leur signature à nulle autre pareille avec une incontestable évidence. Faut-il leur en faire grief? Nous, critiques, peinons parfois à évaluer ce qui relève de la permanence d'un style ou de préoccupations particulières, de la redite stérile ou de l'autoparodie. Il n'est pas rare qu'un même film partage les critiques entre ces trois positions. Ainsi, là où certains voient dans ***Éloge de l'amour*** des questions qui touchent Godard depuis plusieurs années, d'autres décèlent du radotage tandis que certains affirment que, cette fois, Godard se contente de faire du Godard. S'il est vrai, pour en rester au cinéaste helvète, qu'un plan de Godard est reconnaissable entre mille autres, de même que son travail sur le lancé des phrases, ce maillage des voix, leur débit, les intonations, force est d'admettre que ce nouveau film est en même temps très loin du précédent, ***For Ever Mozart***. On le sait depuis Aristote, une part du plaisir esthétique tient à cet effet de reconnaissance et si cela nous fait jeter des ponts entre une œuvre et celles qui l'ont précédée, il faut dans le même geste lutter contre cette pente culturelle et porter bien évidemment l'attention sur ce qui en elle tranche avec le passé.

Et puis, chacun, à Cannes, tente de repérer les motifs dominants du festival. Plusieurs ont ainsi été frappés par la récurrence du thème du deuil, du travail du deuil. Il y a ***La chambre du fils*** en premier lieu, un film bouleversant, mais sans pathos, à la mise en scène précise et épurée. ***Distance***, de Kore-Eda Hirokazu, évoque un massacre perpétré par une secte. Les membres de celle-ci sont morts et certains de leurs proches se retrouvent à passer une nuit dans une cabane dans la forêt en se remémorant les épreuves qu'ils ont vécues. Paul, dans le film de Marc Rocha (***Paul et son frère***), part sur les traces de ce frère qui s'est suicidé. De même, un suicide est le point de départ de ***Kaïro***, de Kurosawa Kiyoshi. Le deuil est aussi le trauma initial qui frappe l'acteur incarné par Michel Piccoli dans le Oliveira. La mort d'un enfant est le point de départ de ***The Pledge***, de Sean Penn, celle du père dans le Tsai Ming-liang. Autre thème évident, le rapport de filiation, présent dans le Moretti, dans ***Le pornographe***, où un réalisateur de films porno sur le retour renoue des liens avec son fils, dans ***Amours d'enfance***, premier long métrage d'un jeune auteur talentueux, Yves Caumon, dans lequel un jeune homme revient à la ferme familiale alors que son père est gravement malade, dans ***La pianiste***, portrait tout en cruauté d'un rapport mère-fille.

H Story **de Suwa Nobuhiro, un des films les plus stimulants du festival.**

Incidemment, l'abondance de productions japonaises a dessiné l'instantané d'un pays en crise, traversé par une remise en cause de la valeur de l'ascension sociale qui l'a porté au sommet de sa réussite économique.

Mais, plus massivement encore — et cette impression générale coïncide avec les retrouvailles de cinéastes autrefois habitués de la Croisette, à moins que ces deux sentiments ne se contaminent l'un l'autre —, un motif a tout particulièrement hanté ce cinquante-quatrième Festival, c'est un rapport très fort au passé, un passé qui obsède, gangrène le présent, entrave l'avancée des événements. Un des rares personnages (encore une fois, sous réserve de tous les films que nous n'avons pas pu voir) qui prend en main son destin d'un geste volontaire, la jeune femme de ***Unloved***, de Manda Kuntoshi, le fait sur la foi d'un refus de toute ascension sociale. Ce motif que j'indique ici dépasse donc la sélection officielle. Mais celle-ci étant la seule section dont nous ayons un point de vue global, ce souci du passé nous y frappe tout particulièrement. Avec ***H Story***, un des films les plus stimulants du festival, Suwa Nobuhiro revient sur un classique du cinéma moderne, ***Hiroshima mon amour***. Figure de proue de l'animation en images de synthèse, ***Shrek*** fait un retour satirique sur tout le passé des dessins animés sirupeux, se gausse de leur happy end pour mieux s'y résoudre. Le personnage de ***Et là-bas, quelle heure est-il?*** finit par rencontrer à Paris l'acteur principal des ***Quatre cents coups*** qui l'obsède. Faut-il signaler les films tournés vers le passé: ***Le métier des armes***, ***Éloge de l'amour*** (la Résistance), ***Moulin Rouge***, tourbillon pyrotechnique, du Bob Fosse sous ecstasy avec du numérique en veux-tu en voilà et une Nicole Kidman blanche (car phtisique) qui se donne un mal de chien pour paraître fatale et encanaillée? ***La chambre des officiers***, émouvant huis clos, met en scène des blessés de la Première Guerre mondiale. Le passé nourrit aussi ***Mulholland Drive*** sous la forme d'une amnésie, ***Va savoir***, où le personnage principal revient dans un Paris quitté pour une histoire d'amour, etc.

PALMARÈS

PALME D'OR
La chambre du fils
(Nanni Moretti)

GRAND PRIX DU JURY
La pianiste **(Michael Haneke)**

PRIX D'INTERPRÉTATION FÉMININE
Isabelle Huppert (*La pianiste*)

PRIX D'INTERPRÉTATION MASCULINE
Benoît Magimel (*La pianiste*)

PRIX DE LA MISE EN SCÈNE
(ex æquo)
The Man Who Wasn't There
(Joel Coen)
Mulholland Drive **(David Lynch)**

PRIX DU SCÉNARIO
No Man's Land **(Danis Tanovic)**

CAMÉRA D'OR
Atanarjuat / L'homme qui court **(Zacharias Kunut)**

Ce pesant passé dont il faut s'extraire donne ainsi forme bien souvent à une renaissance (faire le deuil), à une acceptation de son état. Ce motif exprime-t-il autre chose que la difficulté d'un cinéma à traverser les premiers moments du nouveau siècle autrement qu'en se tournant vers hier, en dressant des bilans? Comment ne pas voir là un écho de l'inquiétude de nos sociétés auxquelles on a ôté tout espoir d'avenir radieux? Le mot même d'utopie appartient-il encore à notre vocabulaire? Face à la mondialisation, on essaye au mieux de limiter les dégâts, de panser les plaies. Les manifestants qui, lors des sommets mondiaux, ces grands-messes politiques à huis clos, affrontent les corps de police avec une violence croissante propice à un durcissement des forces de l'ordre, ressemblent plus à un front du refus qu'à une dynamique de propositions. Face aux désastres écologiques promis par l'effet de serre, on tente de réduire la pollution, de freiner les effets néfastes d'un monde qui s'est emballé au cours du siècle dernier. Comment dès lors être surpris que les films ne dessinent pas plus de perspectives et penchent avant tout vers le passé?

Peut-être aussi, plus simplement, que cette impression de refuge dans le passé reflète certaines des préoccupations du nouveau délégué artistique[2], Thierry Fremaux, justement confronté au poids du prestigieux passé cannois et préférant donc asseoir une sélection en terrain connu? En même temps, fallait-il priver le festival des derniers opus des frères Coen, de Oliveira, Haneke, Godard, Lynch, Rivette, Moretti, Hou Hsiao-hsien, Imamura, etc. sous prétexte qu'ils avaient déjà eu les honneurs de la Croisette? Est-ce la faute des sélectionneurs si les œuvres les plus inventives, les expériences les plus audacieuses, celles qui retiennent encore le plus l'attention sont signées par des vétérans du septième art? Mais imaginons tout de même un instant ***H Story*** en lieu et place de l'évitable ***Desert Moon*** (Aoyama Shinji), ***Trouble Every Day*** remplaçant ***La répétition*** (Catherine Corsini), et la compétition prend alors un tout autre relief, même sujette à controverses.

Une certitude: un film a pesé de tout son poids de gloire passée, tout à la fois sur la sélection, sur le choix du lauréat de la palme d'or, sur le cinéma américain et, *in fine*, sur l'état du cinéma, c'est ***Apocalypse Now***. En 1979, la palme pouvait ainsi revenir à une superproduction américaine, en même temps opéra halluciné et poème métaphysique. Sans doute la projection du chef-d'œuvre de Francis F. Coppola dans les premiers jours du festival a-t-elle jeté de l'ombre sur une sélection tout à fait convenable même si elle était un peu convenue. ■

1. En 2000, sur les 171 longs métrages français ayant obtenu l'agrément, 34 étaient des coproductions.
2. Rappelons que Gilles Jacob est devenu président à la place de Pierre Viot et a cédé sa place à un tandem. Véronique Cayla est en charge de tous les domaines, sélection mise à part, laquelle est sous la responsabilité de Thierry Fremaux, demeuré par ailleurs directeur de l'Institut Lumière à Lyon. Lors de la conférence de presse parisienne, ils ont annoncé avoir visionné 854 longs métrages contre 681 en 2000.