

Un billet pour Cannes!

Marie Marvier

Volume 20, Number 4, Fall 2002

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/33331ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Marvier, M. (2002). Un billet pour Cannes! *Ciné-Bulles*, 20(4), 18–27.

Un billet pour Cannes!

PAR
MARIE MARVIER

Le président David Lynch l'a déclaré: «Il n'y avait pas assez de prix pour récompenser tous les films qui le méritaient.» Une façon polie de signaler que tous les goûts étaient dans le jury, qu'il n'en fallait froisser aucun et qu'il s'agissait de ménager la chèvre, le chou, la politique, les cinéphiles et Gilles Jacob. Le palmarès a de quoi satisfaire tout un chacun, et pour être sûr de n'oublier personne, le jury a même inventé un prix du 55^e anniversaire! À défaut de rendre compte d'un regard décidé sur le cinéma, les choix du jury ont au moins le mérite de refléter la diversité d'une sélection qui a plus que jamais brassé les genres, les styles et les générations. Pas d'impasse scandaleuse, pas de chef-d'œuvre oublié. Quelques signes de conflit comme le prix d'interprétation féminine décerné à Kati Outinen (*l'Homme sans passé* d'Aki Kaurismäki) titulaire, excellente certes, d'un second rôle. Plus que les qualités de la comédienne, c'est le film qui se voyait remettre une sorte d'additif à son grand prix, en guise de lot de consolation. Kaurismäki était, de l'avis quasi unanime, le grand favori pour la Palme d'or. Dans le respect d'une tradition cannoise assez ancrée, celle-ci est allée à un film dont les chances de plaire au plus grand nombre sont évidentes: **le Pianiste** de Roman Polanski.

La plus grande qualité du film de Polanski est d'avoir effacé la patte du cinéaste au profit des faits. Et quels faits! L'histoire vraie du pianiste juif polonais Wladyslaw Szpilman qui a survécu à tout pendant quatre années passées dans le ghetto de Varsovie, échappant aux massacres et aux rafles, témoin plus qu'acteur de l'antiodysseée tragique qui fut la sienne. Mais la plus grande qualité du film en est aussi son principal défaut, précisément à cause de l'absence d'un regard nouveau et original sur cette histoire, du non-engagement stylistique d'un réalisateur qui nous avait habitués



Le Pianiste
de Roman Polanski

à des œuvres plus personnelles. Surfant sur le fil d'un classicisme sans faille, le film s'offre des ficelles dramaturgiques un peu voyantes et, à force d'élégance, la mise en scène tient l'émotion à distance. Peut-être est-ce dû au fait que le cinéaste a connu les atrocités du ghetto de Cracovie. Ses parents, revenus en Pologne deux ans avant que la guerre n'éclate, furent tous deux déportés. Lui-même s'échappa du ghetto et connut une longue période de survie vagabonde à travers le pays.

Adaptation de l'autobiographie de Szpilman (parue au lendemain de la Libération sous le titre **Mort de la ville** et vite interdite par les communistes), l'histoire du **Pianiste** fait forcément écho à la vie de Polanski. Son Szpilman n'est pas un héros de la Résistance. Il n'est pas un héros du tout. Même s'il aide à la constitution de stocks d'armes pour une prochaine insurrection, il ne fait pas montre d'un courage particulier. Simplement, il est celui qui survit quand tous les autres sont emportés. C'est en cela qu'il devient un personnage de fiction au destin exceptionnel. On ne peut dissocier l'effet que produit le film de son acteur principal, Adrian Brody, présent dans chaque plan. Il évolue au fil du crescendo de l'histoire, du jeune virtuose flegmatique à l'épave hirsute et décharnée. Étourdissant dans les deux premiers tiers du film, chassant un peu trop visiblement l'Oscar du meilleur acteur dans la dernière partie où il compose de façon excessive un personnage devenu presque animal à force d'isolement et de fuite. Le film ne quitte jamais le point de vue de Szpilman, qui se voit arracher la totalité de sa famille un jour de rafle, tient le coup par on ne sait quel miracle, intérieurement guidé par son désir de survivre, trouvant encore la force de jouer du Chopin à un gradé allemand pour sauver sa peau une fois de plus. Polanski met en scène l'épopée paradoxale, claustrophobique, de cet homme claquemuré dans divers appartements-cachettes, où sa peur n'a d'égal que son désœuvrement. Les scènes d'humiliations, de tueries, les actes de rébellion aussi, sont filmés depuis l'embrasement d'une fenêtre à travers l'œil atterré d'un spectateur impuissant. Le vrai Wladyslaw Szpilman est mort à 88 ans en juillet 2000, sans avoir eu le temps de voir sa propre vie sur l'écran.

La mémoire comme thème récurrent

La sélection cannoise 2002 tissait un fil invisible entre plusieurs de ses films, en voguant sur le thème de la mémoire. Mémoire douloureuse de l'Histoire, avec **le Pianiste** bien sûr, mais aussi avec **Ararat** d'Atom Egoyan, sur le génocide arménien, ou avec **Kedma** d'Amos Gitaï, sur l'arrivée des juifs en Palestine. Mémoire nostalgique, avec le film d'Aleksandr Sokurov, **l'Arche russe**, promenade dans le passé de la Russie tsariste. Mémoire de ceux qu'on a aimés, avec **le Fils**, des frères Dardenne, scanner psychologique d'un père appelé par hasard à côtoyer l'adolescent qui a assassiné son fils. Le **Spider** de David Cronenberg offrait une analyse de la démence provoquée par des souvenirs d'enfance. Chacun interrogeait ses origines, ses dilemmes, sa propre identité ou son appartenance.

Jusqu'à Aki Kaurismäki, deuxième triomphateur de ce 55^e palmarès, dont le titre du film en dit long sur le questionnement mnémonique: **l'Homme sans passé**. Archipersonnel, inimitable, à l'opposé de la facture esthétique et académique du **Pianiste**, le film finlandais bascule naturellement, à l'instar de son personnage principal, du réel le plus prosaïque dans un imaginaire à peine décalé, au royaume des cœurs simples, traités comme des princes par un cinéaste qui les aime. Un type ordinaire, tabassé à mort par des petits malfrats au sortir d'un train, se retrouve, telle une momie couverte de bandelettes, dans un lit d'hôpital où l'on déclare son décès officiel. À peine les blouses blanches sont-elles sorties de la chambre que la momie accomplit une énigmatique résurrection, se lève tel Frankenstein traversé par l'électricité de l'orage, et s'en va. Aussi simplement que cela. Ne laissant derrière lui qu'une ligne continue sur un électrocardiogramme. Sans papiers, sans argent, et sans souvenirs, il va redécouvrir la vie au milieu d'une communauté de laissés-pour-compte habitant dans des conteneurs sur le port d'Helsinki.

Cet homme qui traverse des épreuves connues du cinéma contemporain — agression violente, dégradation physique, mort médicalisée —, en se réveillant de façon si incongrue, passe dans un autre monde qui est celui du cinéma. Tout est là pour nous le rappeler. Les couleurs saturées, la lumière sur l'eau, la beauté de visages pourtant sans grâce, la rencontre de personnages improbables. Nous voilà de façon absolue dans l'utopie du cinéma. Ramassé par un pauvre type

employé à veiller sur un tas de charbon, cet homme sans passé recouvre petit à petit la santé mais pas la mémoire. Il trouve un emploi, une fiancée, transforme l'orchestre de l'Armée du Salut en groupe de rock, insuffle de la vie et de la joie parmi les déshérités qui l'ont recueilli. C'est lorsque le personnage commence à reprendre pied dans son réel que le film s'infléchit à nouveau avec lui vers la vie telle qu'elle est et quitte le domaine du tout-est-possible. Les familiers de Kaurismäki n'auront aucun doute sur la cohérence de **L'Homme sans passé** avec le reste de son œuvre. Mais on dirait que cette fois le réalisateur finlandais a décidé d'aller à la rencontre de ceux auxquels il a pu faire peur jusqu'ici. Le film produit des rafales d'étincelles faites d'émotion, de drôlerie, de vivacité, d'inattendu et de malice. Une Palme d'or aurait certainement poussé nombre de spectateurs à découvrir cette merveille alors qu'un simple grand prix risque de ne la réserver encore qu'au petit cercle d'initiés. Kaurismäki ne s'y est pas trompé le soir de la cérémonie, lorsque, déçu et un poil mauvais joueur, il a déclaré: «Je me remercie d'abord moi-même, et aussi le jury.» Peut-être sait-il qu'il a signé là son plus beau film.

Un conflit, deux façons de l'illustrer

Au-delà du thème de la mémoire, il est des films qui dialoguent entre eux. Ainsi on ne peut pas regarder **Kedma**, de l'Israélien Amos Gitaï, sans y voir en écho **Intervention divine**, du Palestinien Elia Suleiman, histoire d'amour entre un Palestinien de Jérusalem et une Palestinienne de Ramallah, se retrouvant chaque jour au *checkpoint* frontalier. L'un est un film historique, l'autre une satire politique d'aujourd'hui, mais tous deux engagent le cœur et les tripes de leurs auteurs, marqués par la douleur de leur terre et de leur peuple respectif. **Kedma** relate les premiers jours, en mai 1948, d'une poignée de juifs rescapés de la Shoah, débarqués à la sauvette du cargo Kedma sur une plage palestinienne et accueillis par les fusils de l'armée britannique pourchassant l'immigration clandestine. Certains ne survivent pas. Les autres sont pris en charge par les combattants du Palmach, l'armée secrète juive.

Ce n'est pas la fidélité historique qui fait l'intensité de **Kedma**. Sur un chemin où la quête se confond avec la fuite, ces déracinés venus construire une Nation nouvelle se parlent. En yiddish, en hébreu, en russe, en polonais, la parole se transmet de l'un à l'autre comme un relais de souffrance et d'espoir. Rosa se souvient de son évasion du ghetto, Menachem entonne un chant religieux. Succession de tableaux en plans-séquences interminables et magnifiques. Après avoir sondé la société contemporaine avec sa trilogie **Devarim, Yom Yom** et **Kadosh**, Amos Gitaï filme ses racines comme un théâtre d'ombres et de lumière. Il s'interroge sur l'origine d'Israël, et ne prend pas parti. Des Juifs croisent une famille de Palestiniens: «Où allez-vous? — On fuit. — Qui? — Les Juifs. Et vous, où allez-vous? — Nous, on fuit. — Qui? — Les Anglais.» De scènes de combats d'un réalisme sec en monologues shakespeariens, **Kedma** est un film radical dans sa facture et d'une audace tranchante par son refus de se ranger d'un côté ou de l'autre. «Quel admirable, quel épouvantable peuple!» dit l'un de ses personnages avant de sombrer dans la folie.

Face à **Kedma**, **Intervention divine** choisit son camp. Ouvertement propalestinien. Mais là où l'Israélien passe par le drame, le Palestinien utilise la comédie. Entre Keaton et Tati, **Intervention divine** n'est pas seulement drôle. Il rappelle les fonctions du cinéma burlesque: regarder le monde à la loupe, le déshabiller, en dénoncer les ridicules et faire rire avec ce qui devrait faire pleurer. N'oublions pas que cette comédie est sous-titrée «Chronique d'amour et de douleur», et qu'elle s'ouvre sur l'assassinat du père Noël (interprété, si l'on en croit le générique de fin, par Michel Piccoli, méconnaissable!). Et assassiner, à Nazareth qui plus est, le symbole de la fête commémorative de la naissance du Christ laisse présager d'un comique dont il faudra se méfier. En effet, on commence par rire. Beaucoup. Un trajet en voiture dans un quartier de Jérusalem où le conducteur salue civilement tous ses voisins tout en marmonnant des insultes à leur rencontre; une allumette jetée à travers le pare-brise qui semble provoquer l'explosion d'un tank israélien qui passait par-là; un ballon de baudruche à l'effigie d'Arafat qui survole Jérusalem... l'insolence de Suleiman n'a pas de limite (et on ne vous dit pas tout!), et le crescendo de son humour-champ de mine finit par installer un malaise dans lequel on ne sait plus très bien s'il est de bon ton de rire encore. Malaise salutaire, qui provoque la réflexion du spectateur sur ce qu'il est en train de regarder, sur ce qu'il est en train de penser, comme peu de films sont capables de le faire. Comme dans le cinéma de Jacques Tati, le comique d'**Intervention divine** tient dans le point de vue, dans



Intervention divine
d'Elia Suleiman

le décalage entre un plan et son contrechamp. Ainsi, un enfant qui jongle avec un ballon devient un emmerdeur, quasiment un terroriste, lorsque la caméra change d'axe et se place dans le point de vue de l'adulte qui subit la nuisance. Et Suleiman sait toujours, en virtuose, où placer sa caméra, là où cela doit faire rire et là où cela doit faire mal. Véritable révélation du Festival, Elia Suleiman est un cinéaste qui n'a peur de rien. Ni de la politique, ni des polémiques que son film ne manquera pas de soulever, ni des références cinématographiques (toujours casse-gueule mais maniées ici avec brio). Pour son deuxième film, il porte déjà la marque des grands cinéastes et repart de la Croisette avec un Prix du jury. Cannes a été secouée. Le monde le sera à n'en pas douter.

Prouesse technique de Sokurov

Tout aussi politique, mais dans un registre radicalement différent, **l'Arche russe**, d'Aleksandr Sokurov a divisé les festivaliers en deux clans. Les admirateurs de la forme et les détracteurs du fond. Les membres des deux clans étant d'ailleurs, paradoxalement, souvent d'accord, leur opposition ne tenant qu'à la priorité accordée à l'un ou l'autre de ces deux aspects. Le film raconte la rencontre entre un réalisateur invisible (Sokurov lui-même?) et un cynique diplomate français du XIX^e siècle. Complices, les deux hommes entreprennent un fabuleux voyage dans le temps, à travers les couloirs et salons de ce qu'on appelait encore le Palais d'Hiver: le Musée de l'Ermitage à Saint Petersburg. Ensemble, ils sont les témoins de scènes étranges de la Russie tsariste. Pierre le Grand poursuivant un général avec un fouet; Catherine II cherchant précipitamment, au cours d'une répétition de théâtre, un endroit pour se soulager; la famille du dernier tsar dînant tranquillement tandis que gronde la Révolution; et des centaines de danseurs valsant au cours du dernier grand bal impérial de 1913. Véritable machine à conserver le temps, **l'Arche russe** est non seulement un film d'Histoire, saisissant des instantanés sur trois siècles, mais également une mise en conserve physique de son propre temps de tournage. Explication: **l'Arche russe** est composé (c'est une première historique) d'un unique plan-séquence de 87 minutes et 12 secondes, tourné en *steadycam*, avec une caméra numérique, dans les dédales du musée. De la performance technique, on peut dire qu'elle a nécessité 6 mois de préparation, 860 artistes et figurants, dont 3 orchestres jouant en direct, l'équivalent de 33 plateaux de tournage (les différents salons, couloirs, escaliers) à éclairer simultanément tout au long du parcours, ce dernier faisant 1,3 kilomètre. Pour des raisons évidentes de difficultés de mise en place et de coût, le plan devait être tourné en une seule prise. Quatre faux départs, le cinquième fut le bon, et une heure trente plus tard, le film était terminé.

L'idée qui consiste à remonter le temps tout en le laissant s'écouler à son rythme réel est d'une poésie rare. Dans l'ivresse de ce plan-séquence infini, le spectateur est immergé dans l'image, voyeur d'une Histoire morte, reconstituée et balayée immédiatement. Les propos tenus par le diplomate sont à la fois misanthropes et sarcastiques, notamment lorsqu'il s'en prend aux visiteurs contemporains du musée dont les vêtements ne distinguent plus leur classe sociale. Il s'extasie devant les charmes de la vaisselle de Sèvres, s'évanouit de bonheur devant les Greco, apprécie l'harmonie d'un bal d'un autre âge. Célébration de la grandeur russe, le film rappelle aussi les blessures d'un peuple (Stalingrad et son million de morts) mais surtout la permanence de l'esprit et de l'âme russe à travers les tragédies de l'Histoire. À la fin, la voix du réalisateur invisible (Sokurov, certainement) décrète: «L'arche russe ne peut sombrer.» À chaque nouveau film, la pensée politique de Sokurov se précise. Il s'agit de panser les blessures du communisme destructeur en restaurant la tradition qui fait la beauté originelle du pays. C'est ce nationalisme que lui reproche ses détracteurs. Et **L'Arche russe** n'en est certes pas dénué, mais il n'en reste pas moins un film vertigineux que l'on regarde d'une seule traite, sans reprendre son souffle.



L'Arche russe
d'Aleksandr Sokurov

De Polanski à Sokurov, en passant par Gitaï et Suleiman, les cinéastes s'étaient cette année donné rendez-vous pour parler de leurs origines et de leurs blessures identitaires. Chacun avec ses mots, ses images et sa culture. Atom Egoyan n'était pas en reste avec **Ararat**, réflexion cinématographique sur le génocide arménien perpétré par les Turcs en 1915. Hélas, il semble que le cinéaste canadien se soit noyé dans son sujet. Entre reconstitution historique déguisée par le truchement d'un film dans le film et aventure du présent avec quête identitaire des héritiers et déroulement de l'écheveau des traumatismes individuels, **Ararat** tourne au laborieux exercice thématique. Sans doute trop proche

de son sujet, Egoyan semble avoir craint que le spectateur ne passe à côté. Il appuie chaque effet, donne du sens à chaque plan de la manière la plus primaire. Comment avaler sans s'étrangler ces quelques images du film dans le film, supposé être réalisé par l'un des plus grands cinéastes du monde: caméra qui glisse d'une femme arménienne violée par un soldat au visage de sa petite fille dont elle tient la main! Egoyan, dont les précédents films entretiennent tous un rapport étroit avec le mystère et l'envoûtement qui en découle, construit ici un édifice compliqué mais sans magie, dont les méandres (le film dans le film, les travaux d'une intellectuelle sur le peintre arménien Arshile Gorky, le voyage d'un adolescent dont le père terroriste est mort après sa tentative d'assassinat d'un diplomate turc, les considérations d'un acteur turc homosexuel, celles d'un douanier...) ne parviennent jamais à nous toucher vraiment.

Plus intimiste, plus personnel et totalement bouleversant, **le Fils** de Luc et Jean-Pierre Dardenne. L'argument tient en deux lignes: Olivier, menuisier s'occupant de la formation de délinquants en réinsertion, se trouve un jour confronté à l'assassin de son fils, Francis, 16 ans, placé là en apprentissage après 5 ans d'enfermement. Olivier choisit d'affronter la situation et le film ne nous laisse pas d'autre choix que celui d'assister à cette impossible rencontre entre victime et bourreau. «Mesurer la distance qui les sépare en même temps que la puissance du secret qui les rapproche» résumait les Dardenne dans leur note d'intention. Distances fluctuantes, sentiments contradictoires. Olivier sait qui est Francis. Francis ne sait pas qui est Olivier. Il tente même, dissimulation dérisoire, de lui cacher les raisons de sa condamnation. Pourtant, les deux hommes sont soudés dans une promiscuité insoutenable sous le double signe de la faute et du deuil. Promiscuité qui fait la marque des frères Dardenne, avec cette caméra obsédante qui colle à la

nuque de son personnage (comme à celle de Rosetta, il y a trois ans), ne le lâchant jamais, aussi violente que le duel tourmenté dans lequel il se débat. Tout passe par les yeux d'Olivier. De la psychologie de Francis, on ne perçoit que ce qu'Olivier perçoit. Pas d'explication verbeuse, pas d'émotion facile. Du brut, du brutal. Des gens à vif, dont on ne sait que ce qu'ils montrent. **Le Fils** est un film qui dérange profondément au moment où on le regarde, et qu'on se met à comprendre et à aimer à l'instant même où l'on en sort. Un très grand film sur la nature humaine. Un Prix d'interprétation amplement mérité pour Olivier Gourmet qui a remercié «de toute ma nuque et mes oreilles» les frères de lui avoir offert ce personnage.

Quelques mots sur **Spider**, autre film sur la mémoire et sur la famille. Le dernier opus de David Cronenberg reprend toutes ses obsessions, schizophrénie, rapport au corps, violence intérieure, pour en faire un film glacé, glaçant, et un peu ennuyeux, il faut bien le dire. L'histoire de ce petit garçon devenu grand et fou est trop floue et trop chargée de questions mentales hyperprésentes. Spider est adulte, Spider est enfant. Spider confond mère, pute et amante dans un seul et même visage (celui de Miranda Richardson, principal atout du film). Tapi derrière son passé, Spider entre en lui-même et tente de nous entraîner avec lui. Cela ne marche pas. D'ailleurs, Cronenberg définit lui-même son film comme «une sorte de papier mural moisi et très britannique pour lequel j'éprouve une grande fascination; ne me demandez pas pourquoi». Tout s'explique!

Les Anglais toujours au rendez-vous

Et quid du grand retour du cinéma anglais sur la Croisette (six films dans les différentes sélections, soit six de plus que l'an passé)? Encore, là aussi, des variations autour de la famille et du politique (Ken Loach et Mike Leigh, on pouvait s'y attendre!). Familles laminées par le contexte social, foyers d'incommunicabilité, postthatcherisme. Dans **All or Nothing** de Mike Leigh, les parents ont la quarantaine. Elle est caissière dans un grand magasin. Il est chauffeur de taxi. Le fils obèse ne sait que beugler «*Fuck off*» en toutes occasions. La fille est trop grosse, trop seule et morfle en silence. C'est sans concession ni compromis, aussi bien sentimentaux qu'esthétiques. Ces gens-là arriveront-ils à se trouver? La misère affective et sociale est un peu *too much* et on regrette la pointe d'humour qui teintait le drame de **Secrets et mensonges**. Dans **Sweet Sixteen** de Ken Loach, la mère est en prison, le fils se lance dans la grande délinquance et le trafic en tous genres pour lui offrir à sa sortie la caravane de ses rêves. Le prix de scénario donné à Paul Laverty pour l'écriture de ce film est incompréhensible. Non que le scénario soit mauvais. Mais il n'est qu'un soutien structurant le portrait d'un adolescent au bord d'un précipice. Plus remarquable est l'interprétation du jeune Martin Compston, déniché dans la rue par Ken Loach. Sa violence rentrée porte de bout en bout le film qui, par ailleurs, ne se regarde un peu que comme un Loach de plus. On est loin de la force de **Raining Stones** ou de **Family Life**. **Once Upon a Time In the Midlands** de Shane Meadows raconte, sur un ton plus souriant, l'histoire tout aussi dramatique d'une femme prise entre l'amour sans risque d'un garagiste un peu balourd



Spider
de David Cronenberg

et la vie avec le père de sa fille, petit malfrat macho, à peine sorti de taule. L'optimisme des **Billy Elliot**, **The Full Monty** et autres **Virtuoses** ne semble plus d'actualité. Les Anglais ont repris le cours sombre et réaliste de leurs préoccupations sociales. Ils se sont glissés sans mal dans un Festival de Cannes où les occasions de rire étaient plutôt rares cette année.

Rares mais pas totalement absentes. On a parlé du rire acide d'**Intervention divine**. On a également eu la primeur du dernier Woody Allen, **Hollywood Ending**, grand éclat de rire sans malice, celui-là, mais ô combien malicieux. Comédie loufoque sur le cinéma, **Hollywood Ending** met en scène un cinéaste génial, deux fois oscarisé, et mis sur la touche pour cause de mauvais caractère et de caprices à répétitions du genre filmer New York en noir et blanc (Tiens, tiens...). Le film commence lorsque son ex-femme, qui s'appête à épouser un producteur riche et con, songe à lui confier un polar à gros budget. Les financiers rechignent puis se laissent convaincre. Le génie oublié accepte le défi en renâclant devant le fiancé de son ex. Et, patatras! se met à somatiser et devient aveugle (!) le premier jour du tournage. C'est très drôle, gentiment satirique mais pas assassin. D'ailleurs, Woody n'a pas de compte à régler avec Hollywood et la vraie question du film est ailleurs, récurrente, dans tous ses films: qu'est-ce qu'un artiste? Et à quoi cela sert? Un cinéaste ne sait plus ce qu'il filme, et les uns jugeront cela incohérent et stupide — «Y enverriez-vous un ami?» demande un personnage. «Oui, si j'étais ami avec Hitler» répond un autre —, et les autres y verront le plus grand film américain des 50 dernières années. La fantaisie du film masque, comme toujours, la gravité du propos. Les dialogues étincellent et Woody Allen, un peu vieilli, reste le meilleur acteur de ses films. Cinéaste du plaisir immédiat, il continue d'appliquer la règle chère à Billy Wilder: «Défense d'ennuyer!»



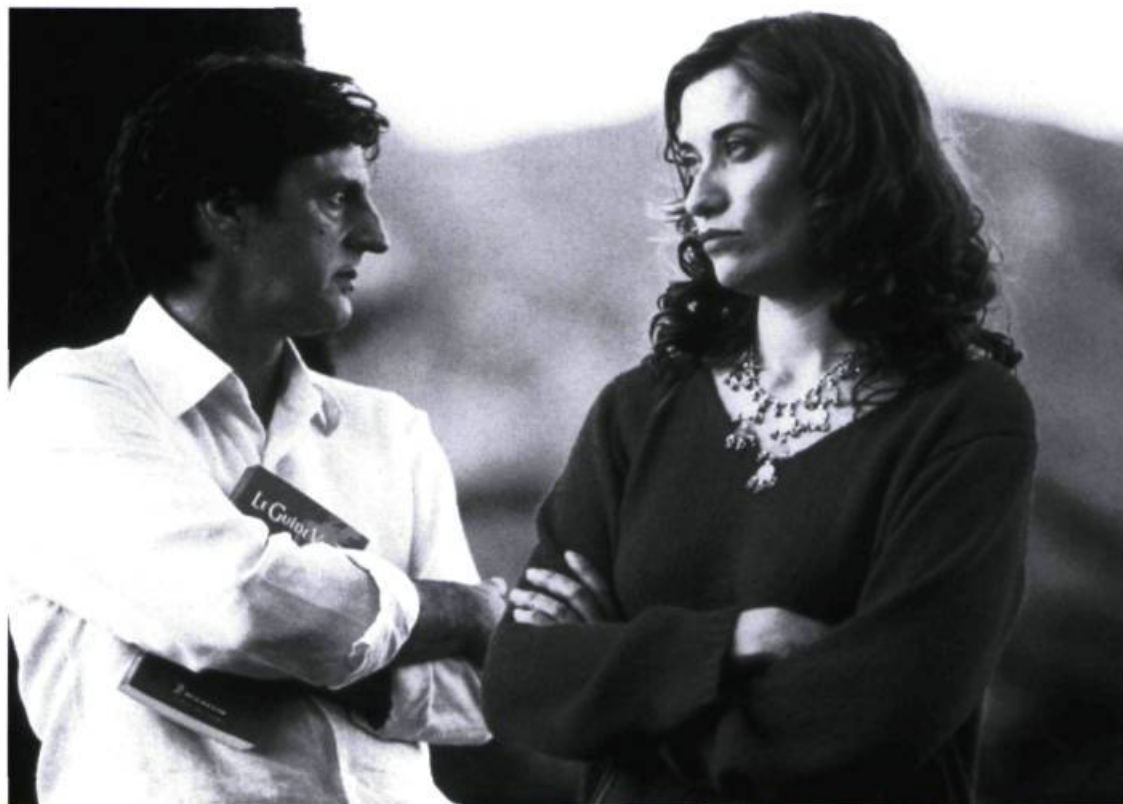
Hollywood Ending
de Woody Allen

Retour au politique avec un autre Américain présent en sélection officielle: Michael Moore et son réjouissant **Bowling for Columbine**, documentaire dans lequel il se livre à un décryptage féroce de la tragédie du lycée Columbine dans le Michigan, où deux élèves débarquèrent un jour, armés de carabines et tirèrent dans tous les sens, faisant 13 morts et des centaines de blessés avant de retourner leur arme contre eux. Comme à son habitude, Moore ne fait pas dans la dentelle. Il désigne les coupables sans état d'âme: les magazines d'armes, la National Rifle Association, présidée par Charlton Heston (moins beau dans son propre rôle de patriarche facho que dans celui de Moïse autrefois), qui milite pour le droit de tout Américain (plutôt les Blancs, quand même) à la possession d'armes chargées, les médias et les politiciens qui entretiennent un climat de paranoïa. Il dénonce, accuse et met ses «victimes» en face de leurs contradictions. Ainsi lorsqu'une banque dans laquelle il ouvre un compte lui offre un fusil en cadeau de bienvenue, il conclut l'entretien en demandant à son interlocuteur: «Est-ce bien raisonnable, lorsqu'on est une banque, de remettre un fusil chargé à un inconnu?» S'introduisant sous de faux motifs chez les uns, usant de violence psychologique envers les autres, il utilise des méthodes discutables mais obtient des résultats indiscutables. Un coup de poing (ou de fusil) dans les certitudes et la bonne conscience américaine, à ne surtout pas manquer.

Des films français pour tous les goûts

De la sélection française, on peut dire qu'elle représentait bien la diversité de son cinéma et qu'elle a beaucoup divisé. Chacun des quatre films présentés a soulevé les passions cannoises avec plus ou moins de retombées médiatiques. Bien sûr il y a eu le faux scandale, la baudruche trop gonflée, **Irréversible** de Gaspar Noé. Film à l'envers (il commence par la fin), qui n'aurait été ni meilleur ni pire à l'endroit, à peine un peu différent. Deux séquences célebrissimes avant d'avoir été vues (un pétage de gueule à coups d'extincteur et Monica Belluci sodomisée pendant 10 minutes en plan fixe) et oubliées sitôt vues. Des références lourdingues à Kubrick (plan insistant sur l'affiche de **2001** représentant un fœtus, au moment où Belluci apprend qu'elle est enceinte). Pour qui nous prend Gaspar Noé? Croit-il sérieusement qu'une enveloppe aussi peu épaisse qu'un scénario qui remonte le temps (on a vu nettement plus brillant dans le genre avec **Memento** de Christopher Nolan) suffira à cacher le vide de son propos? Quoi! la problématique serait donc «le bonheur est fragile. Il peut basculer d'un instant à l'autre de manière... irréversible»? Merci Gaspar! (N.D.L.R.: voir autre critique à la page 57.)

Au palmarès des déceptions, le film de Nicole Garcia, **L'Adversaire**, tient, hélas, bien son rang. C'est le problème des films dont on attend trop. Un grand scénariste, Jacques Fieschi. Une réalisatrice dont l'univers s'affirme de plus en plus intéressant. Un immense acteur, seul capable de jouer ce rôle-là, Daniel Auteuil. Et une histoire extraordinaire tirée d'un fait divers qui a passionné la France, l'affaire Romand: un homme qui ment à sa famille (parents, femme, enfants...), à ses amis, à tout son entourage pendant plus de 20 ans. Il se fait passer pour un chercheur en médecine titulaire d'un poste important à l'Organisation mondiale de la santé à Genève, traverse chaque jour la frontière pour (ne pas) aller travailler, passe ses journées sur des parkings d'autoroute, simule des voyages qu'il ne fait pas. Il maintient son train de vie en escroquant ses proches. Et lorsque l'étau du réel se resserre autour de lui, il finit par assassiner ses parents, sa femme et ses deux enfants avant de rater son suicide. Jean-Claude Romand (le vrai) est aujourd'hui en prison. Hélas, la mayonnaise de **L'Adversaire** ne prend pas. La construction du film en *flash-back* à partir de la journée des meurtres était en soi une belle idée, mais à trop refuser le spectaculaire et l'horreur des faits, le film devient obscur, voire totalement incompréhensible pour celui qui n'en connaît pas l'histoire au préalable. Nicole Garcia reste à la surface de son personnage principal. L'interprétation remarquable de Daniel Auteuil n'est pas en cause. Il use de la subtilité qu'on lui connaît et n'en fait jamais trop. Le problème vient de ce qu'on lui donne à jouer. Un personnage qui réussit à berner son entourage le plus proche sur tout ce qui constitue sa vie pendant 20 années et noie son mensonge dans un bain de sang est une sorte de génie dans son domaine. C'est très long, 20 années. Cela exige une envergure hors du commun. Il n'en est rien. Le Romand de Nicole Garcia est un petit homme ordinaire, un antihéros du quotidien dont on a du mal à croire qu'il puisse tenir la moindre distance. Peu importe ce qu'était son modèle dans la vie. La vie n'est pas le cinéma. Et au cinéma, la vérité passe encore moins bien que dans la vie de Jean-Claude Romand.



L'Adversaire
de Nicole Garcia

Presque aussi violemment accueilli qu'**Irréversible** mais beaucoup mieux défendu par ses adeptes, **Demonlover** d'Olivier Assayas est le moins français des films français. De par son sujet, sa facture et son casting ouvertement américain, avec la divine (ou démoniaque, c'est pareil) Connie Nielsen, l'égérie de l'underground new-yorkais Chloë Sevigny, et la spectaculaire Gina Gehrson. Et un excellent Charles Berling hexagonal pour faire bonne mesure. Sous des allures de thriller futuriste, **Demonlover** est un film qui joue de l'humain et laisse chacun de ses personnages se prendre à ses propres filets. Assayas bouscule les règles narratives, ouvre des portes qu'il ne referme pas et respecte le spectateur au point de ne pas lui donner les clés. Il lui fait confiance. Parmi ses multiples niveaux de lectures, le fil conducteur du film raconte une histoire d'espionnage industriel dans le monde de la haute finance et des sites Internet de mangas pornographiques. Olivier Assayas a réalisé un film visionnaire. Mais ce n'est pas parce qu'il circule dans les mondes virtuels et pratique une réflexion sur l'envahissement des images (et donc sur le sens du métier de cinéaste aujourd'hui), ni parce qu'il filme avec une maestria esthétique nouvelle un monde glacé, fait d'acier, de verre et d'écrans. Peu importe l'histoire et l'univers qu'il aborde (encore qu'Assayas mette le même soin à décrire le milieu des affaires internationales qu'il n'en avait mis à pénétrer ceux de la porcelaine et du cognac au début du siècle dans **les Destinées sentimentales**), **Demonlover** parle avant toute chose de l'état contemporain de la condition humaine, de la fragilité des êtres en apparence invulnérables. Il dresse un portrait de société à la manière d'un film d'époque. **Demonlover** pourrait être un film sur les années 2000 tourné en 2100.

Dans un registre on ne peut plus différent, le film de Robert Guédiguian. Le titre, **Marie-Jo et ses deux amours**, évoque la gaieté du music-hall et de Joséphine Baker (elle aussi avait deux amours, son pays et Paris) ou une parabole à la Éric Rohmer (**Pauline à la plage**, **L'Amie de mon amie**). On entend déjà, parce qu'on connaît Guédiguian, le chant des cigales et l'accent du Midi. On s'apprête à se laisser doucement bercer à l'ombre des ruelles de l'Estaque dans une émotion douce, pleine d'amour et d'humour, avec un rien de politique (eh oui, encore) et une gravité légère toute méditerranéenne. Fausse piste! **Marie-Jo** est une tragédie grecque dans la plus pure tradition. Certes, cela se passe au soleil de Marseille. On y retrouve Ariane Ascaride, Jean-Pierre Daroussin,

Gérard Meylan et tous les habitués de l'œuvre de Guédiguian. Tous les ingrédients cités plus haut sont là également. Cela s'appelle le style, et Guédiguian n'en manque pas. Mais la fin est inscrite dans le début. Le film s'ouvre sur un gros plan d'une lame de couteau jouant sur la peau délicate d'un poignet. Il se refermera sur la mort de deux des personnages. Comme toutes les tragédies, celle-ci est à la fois banale et universelle. Elle déroule son drame, inexorable, sans l'ombre d'un espoir de fin heureuse. Une femme, deux hommes. Marie-Jo aime son mari ET son amant. «Je t'aime. Je l'aime. Je ne m'en sors pas» dit-elle à l'un des deux. Robert Guédiguian, pour la première fois, déshabille ses acteurs et se risque sur les chemins de la sensualité. Il compose des nus qui ont plus à voir avec la peinture qu'avec le cinéma, créant ainsi un contraste entre la plénitude du bonheur sexuel dénué d'artifices et la confusion des êtres revêtus de leurs habits sociaux. **Marie-Jo et ses deux amours** est un grand film d'amour, romantique et lyrique. Et c'est si bon de pleurer au cinéma.

Les différentes sélections de ce 55^e Festival de Cannes ne comptaient pas moins de 111 films. Ce n'est pas le moindre des plaisirs cannois que de prendre son programme et de choisir parmi tant de diversité. Des nouveautés, des curiosités, des valeurs sûres, des chefs-d'œuvre, des navets, des grands classiques de l'histoire du septième art, des films venus de pays où on ne fait pas de films, des courts métrages, des longs métrages, des très longs métrages (**Devdas**, film indien de 3 h 40). Un billet pour Cannes, c'est un voyage autour du monde, un voyage dans le temps, et un voyage dans l'imaginaire. La sélection proposée plus haut est incomplète. Il aurait fallu parler du magnifique **Ivre de femmes et de peinture**, 98^e opus du Coréen Im Kwon Taek, biographie d'un peintre coréen génial du IX^e siècle, grand amateur de femmes. Et comment passer sous silence **Ten** d'Abbas Kiarostami, sur la condition féminine en Iran. Le film le plus radical du cinéaste. Et le non moins radical **Principe de l'incertitude**, du Portugais Manoel de Oliveira (93 ans), scannant impitoyablement les passions humaines dans un jeu à quatre. Même l'éclat de rire final qui a salué le ridicule mais très sérieux **And Now... Ladies and Gentlemen** de Claude Lelouch, le soir de la cérémonie de clôture, témoignait encore de la passion du cinéma qui anime le Festival de Cannes chaque année jusqu'au dernier jour. Passion qui en fait le lieu magique de tous les engouements, de toutes les haines et de tous les excès. ■



And Now... Ladies and Gentlemen
de Claude Lelouch