

L'Histoire revisitée

Gilles Marsolais

Numéro 128, septembre 2006

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/10096ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Marsolais, G. (2006). L'Histoire revisitée. *24 images*, (128), 44–45.

L'Histoire revisitée

par Gilles Marsolais

La présence américaine sur la Croisette a été remarquée cette année, mais d'une façon peu enviable, puisque le Festival a surfé sur le versant porteur du cinéma populaire américain en présentant hors compétition quelques gros « machins » *made in USA*, dont *United 93* (Paul Greengrass) et *X-Men: The Last Stand* (Brett Ratner), et surtout en ouvrant les hostilités avec *The Da Vinci Code* (Ron Howard), film que les sélectionneurs se sont crus obligés de présenter par crainte qu'il ne fasse ombre à leur propre événement. Nous savons qu'il ne s'agit là pourtant que de la pâle illustration d'un récit qui jongle avec diverses légendes urbaines afin de dévoiler un supposé secret bien gardé du catholicisme, confirmant qu'Audrey Tautou est une descendante directe de Jésus! Stratégie perdante sur tous les plans pour le Festival qui a misé sur la mauvaise locomotive sans l'avoir inspectée, au point de risquer de faire dérailler l'ensemble de la manifestation et de ruiner sa propre crédibilité, et pour Columbia puisque le film, qui n'avait aucunement besoin de cette rampe de lancement, a reçu à l'échelle de la planète un accueil critique hostile tout à fait justifié.

film aborde d'une façon peu convaincante le phénomène de l'industrie de la malbouffe et le problème de l'exploitation des émigrés clandestins mexicains, deux questions reliées ici au moyen d'un raccourci commode. Linklater est un spécialiste de l'art de désamorcer des situations qui s'annoncent explosives, au point de les rendre idéologiquement douteuses : ainsi des travailleuses latino-américaines se déchirent entre elles afin de séduire le contremaître et le vice-président cynique d'une multinationale en arrive à témoigner d'une conscience sociopolitique rare. Considéré en partie comme un réalisateur de films pour ados, Linklater cerne avec humour, par contre, l'impuissance présumée des « stratégies de lutte » des jeunes, tout étonnés que même le bétail, parqué dans de vastes enclos avant de passer à la moulinette, ne veuille pas se libérer! L'audace de ce pétard mouillé, très sage sur le plan formel, tient en deux répliques : « La machine (à fabriquer la malbouffe) a pris le contrôle du pays » et « Le patriotisme, c'est d'aller contre le Patriot Act ». Quant à *Southland Tales* de Richard Kelly, film d'anticipation « historique » à la sauce pop supposément engagé politiquement, il va vainement dans toutes les directions sans qu'on y décèle une intention claire. Tout compte fait, malgré les fortes réticences qu'il suscite, c'est peut-être *Marie-Antoinette* de Sofia Coppola qui s'en tire le mieux dans ce jeu sans péril de la « subversion », en incarnant, par le biais de l'humour noir et de la musique rock, techno et autre, l'invasion américaine dans la culture et l'histoire sacralisée de la France. En bref, à part *Babel*, réalisé par un Mexicain établi depuis peu à Los Angeles, qui a sauvé la mise et dont il est question ailleurs en ces pages, la présence américaine à Cannes cette année était somme toute relative, avec des films qui ne brillaient pas par leur originalité. Cette présence n'avait que l'importance qu'on veut bien lui accorder, témoignant au pire d'un certain flottement à la direction artistique du Festival qui veut ratisser trop large.

Au sein d'une sélection privée de signal clair, un fil d'Ariane tenu visant à inscrire les sujets dans l'histoire, avec ses corollaires obligés dont la colonisation et les guerres de libération, l'engagement et le devoir de mémoire, reliait entre eux un certain nombre de films propres à alimenter une réflexion. En effet, loin du rapport fantasmé des Américains à l'histoire, ancienne ou en marche, plusieurs cinéastes témoignaient d'une conscience socio-historique, en opérant un retour sur le passé dans le but évident d'influer sur le présent par leurs films, comme Ken Loach avec *Le vent se lève*. Cela peut être sur le mode de l'illustration classique, pour traiter dignement d'un sujet occulté par l'histoire officielle, celui de la participation des Maghébins à la libération de la France (*Indigènes* de Rachid Bouchareb) ou en lorgnant, mais d'une façon décevante, vers le suspense pour aborder un sujet pourtant délicat, celui de la torture



Red Road d'Andrea Arnold.

Pour marquer le coup ou faire contrepoids, on avait réservé une place de choix à un autre cinéaste américain, Richard Linklater, présent avec deux films dont l'un en compétition, *Fast Food Nation*. Hélas! loin d'être le brûlot attendu, ce

en Argentine (*Chronique d'une fugue* d'Israel Adrian Caetano); en plongeant même, mais d'une façon étonnamment convaincante dans le conte fantastique pour rendre compte des premières heures du régime franquiste à la fin de la guerre civile, avec un stupéfiant Sergi Lopez en parfait salopard (*Le labyrinthe de Pan* de Guillermo Del Toro, qui fournit la preuve que les effets spéciaux peuvent être mis intelligemment au service d'un sujet); enfin, au contraire, en fonction d'une exigence de représentation hors norme, afin de retenir autrement l'attention du spectateur.

Dans *Flandres*, Bruno Dumont aborde lui aussi le problème de la violence dans les rapports humains, incluant l'engagement de l'homme dans l'acte militaire, mais il se refuse à toute tentation de psychologisme, préférant ausculter les mécanismes de fonctionnement de « la bête humaine », c'est-à-dire de l'être humain qui s'en va-t-en-guerre comme il baise, et l'inverse, de la bête qui baise sur le champ de bataille comme sur ses terres, sans se poser de questions, jusqu'à ce que l'idée de la rédemption finisse par l'effleurer. Refusant le spectaculaire et se tenant loin de l'image télévisuelle distancée de la guerre, Dumont oblige le spectateur à regarder frontalement la violence de l'humanité. Rejeté par de nombreux spectateurs, il est possible que le film de Pedro Costa, au titre ironique inspiré d'un slogan du Parti communiste, *En avant, jeunesse!* ne soit accessible qu'aux initiés de l'univers particulier du cinéaste. Quoi qu'il en soit, il fournit l'occasion de renouer avec Vanda dont on était sans nouvelles depuis 2000 : réinstallée dans un petit appartement tout blanc d'un bloc HLM, elle a quitté son trou à rats cap-verdien de la banlieue de Lisbonne, elle s'est mise à la méthadone pour en finir avec la drogue, et elle fait des ménages. Le dispositif de ce film d'une longueur inhabituelle, où « il ne se passe rien », est axé sur la durée, misant sur l'épuisement de ses plans fixes au cours desquels Vanda discute de tout et de rien avec son ami Ventura, tous deux affalés sur un lit, afin de faire ressentir l'errance mentale, le vide du non-lieu existentiel où se retrouve ce personnage privé de ses repères et des lambeaux du tissu social qui lui servaient jadis de filet de sécurité, après avoir été attiré puis rejeté par le mirage de la métropole.

Par-delà les films attendus de quelques cinéastes à la réputation solidement établie, *Volver* de Pedro Almodóvar, *Le vent se lève* de Ken Loach, *Le caïman* de Nanni Moretti, agissant comme autant de repères rassurants, auxquels se sont greffés *Babel* et *Les climats*, le premier confirmant le statut d'Alejandro González Iñárritu parmi les grands, dans le style et le mode de narration qui lui sont propres, le second, d'une beauté étourdissante jusque dans son dépouillement, tourné et projeté en numérique, fournissant de nouveau la preuve si besoin est (après *Uzak*, 2003)



En avant, jeunesse! de Pedro Costa.

de la maîtrise du Turc Nuri Bilge Ceylan sur son matériau et sa mise en scène (voyez comment avec une simple noix, il parvient à dévoiler le caractère de chacun des deux protagonistes et la nature de leur relation), la compétition voulait rendre compte de la diversité des pratiques en s'ouvrant aussi à des premiers films. Réalisé par l'Écossaise Andrea Arnold, *Red Road* pose crûment le problème de la prolifération des caméras de surveillance dans l'espace public et de leur intrusion potentielle dans la vie privée, avec des répercussions qui peuvent se révéler dramatiques. Il prend un certain temps à se mettre en place et à nous convaincre de sa pertinence, du fait que l'on se croit en terrain connu et que les motivations du personnage principal, opératrice de caméras de surveillance qui contrôlent la vie d'un quartier déshérité, nous échappent. On ne sait rien d'elle ni de son passé, si ce n'est qu'elle mène une vie sans joie de recluse. Comme dans un polar, la clef du récit est donnée dans son dernier tiers, entraînant une série de rebondissements imprévisibles qui oblige le spectateur à une réévaluation du personnage et de son comportement étrange. Réussie malgré sa finale étrangement positive, cette dimension de suspense centré sur un cas de vengeance personnelle risque de détourner le spectateur de ce qui est le véritable sujet de *Red Road* qui n'est pas sans évoquer Ken Loach et Mike Leigh pour sa peinture sociale, et Michael Haneke pour son dispositif du regard par caméra interposée.

Mais Cannes, ce n'est pas que la vingtaine de longs métrages qui participent à la compétition sous les feux des projecteurs, parmi les pingouins, les paillettes, les décolletés et les bijoux hors de prix. Ailleurs, toutes sections confondues, figuraient des films sans complaisance de Tahani Rached (*Ces filles-là*) et d'Abderrahmane Sissako (*Bamako*), un ovni lyrique inclassable de Rolf de Heer (*Ten Canoes*) et une révélation, *Les amitiés maléfiques*, qui, à juste titre, a raflé le prix de la Semaine de la critique. Ce second long métrage d'Emmanuel Bourdieu, qui est aussi scénariste, est un film adulte, d'une lucidité corrosive mais porté par la grâce, annonciateur d'une authentique Nouvelle Vague si cela est possible, où les tricheurs sont cette fois démasqués...