

## En attendant... le Cinquantième

Gilles Marsolais

Numéro 83-84, automne 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/23343ac>

[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. (1996). En attendant... le Cinquantième. *24 images*, (83-84), 16–19.

# CANNES 1996

## En attendant... le Cinquantième

PAR GILLES MARSOLAIS

Encore une fois, au vu des cinéastes et des films annoncés, on s'attendait à une édition exceptionnelle du Festival de Cannes. Elle fut bonne, meilleure que celle de l'année dernière, mais sans plus. Et elle s'est terminée par un palmarès équilibré qui a fait consensus sur l'essentiel.

La Compétition officielle n'a révélé aucun nouveau réalisateur, si ce n'est Mimmo Calopresti avec *La Seconda Volta*, au contenu judicieux et à la beauté poignante, dont il faudra attendre le prochain film pour savoir s'il saura se différencier tout à fait de Nanni Moretti (qui agissait à la fois comme acteur et producteur). Elle a donné ses lettres de noblesse à Aki Kaurismäki, invité à la cour des grands avec son tonique *Au loin s'en vont les nuages*, et remis en selle Michael Cimino (dont on était sans nouvelles depuis *Desperate Hours*, il y a six ans) qui, dans un film très physique (*Sunchaser*) jonglant avec les archétypes, a replongé à fond dans l'univers de la mythologie du cinéma américain. Mais surtout, elle a assis la réputation d'autres cinéastes, jeunes et moins jeunes, comme Lars von Trier avec *Breaking the Waves* et Mike Leigh avec *Secrets and Lies*.

En toute équité, ces deux films se sont retrouvés en tête du palmarès. En transposant *Ordet* de Carl Dreyer dans un contexte contemporain, à la frontière du mysticisme et de la folie, sans renoncer à son côté baroque ni à ses audaces formelles, le Danois a prouvé qu'il n'était pas qu'un poseur, et dans le personnage de Bess, dont il retrace l'itinéraire, de la vierge à la pute, du bonheur à son sacrifice, jusqu'à son ultime «rédemption», il a révélé Emily Watson dont le visage évoque par moments l'héroïne



Timothy Spall dans *Secrets and Lies* de Mike Leigh. Une Palme d'or qui confirme la vitalité remarquable du cinéma britannique sous les auspices de Channel Four Films.

du cinéma muet. Quant à Mike Leigh, il a confirmé ses talents de metteur en scène et de directeur d'acteurs et indiqué avec un rare pouvoir de conviction, dans un film au contenu fort qui a une portée universelle, qu'il n'entendait pas se laisser confiner au filon de *Naked* qui lui avait valu les honneurs à ce même festival, en 1993. À nouveau, il a réalisé un doublé: *Secrets and Lies* a raflé la Palme d'or et le Prix d'interprétation féminine est allé à Brenda Blethyn, confirmant la vitalité remarquable du cinéma britannique sous les auspices de Channel Four Films (avec *Ciby* 2000).

Par ailleurs, plusieurs films ont trouvé leur public, sans forcément le transporter, ni faire l'unanimité. Robert Altman nous avait habitués à une mise en scène plus alerte que dans *Kansas City* qui ne manque pourtant pas de charme, bien qu'il soit tiraillé entre les nécessités du récit et le désir de s'abandonner au plaisir du jazz. Même s'il suscite le rire, *The Van* nous fait regretter la richesse du film précédent de Stephen Frears, *The Snapper*, pourtant réalisé pour la télévision et avec moins de moyens. Malgré la justesse du sujet et la qualité du filmage, *Trop tard* de Lucian Pintilie, n'a pas la force du *Cbène*:



Emily Watson et Katrin Cartlidge dans *Breaking the Waves* de Lars von Trier, inspiré du *Ordet* de Carl Dreyer.



*Sunchaser* de Michael Cimino nous replonge à fond dans l'univers de la mythologie du cinéma américain.

l'effet de révélation face aux acteurs et face à la réalité roumaine ne joue plus. On peut éprouver une insatisfaction comparable devant les films de Jacques Audiard et de Jaco Van Dormael, *Un héros très discret* et *Le huitième jour*, dont l'inventivité, tant en ce qui a trait au scénario qu'à la mise en scène, est en deçà de ce qu'elle était dans leurs œuvres précédentes (*Regarde les hommes tomber* et *Toto le héros*). Sans échapper tout à fait à une certaine forme de complaisance dans sa façon de susciter l'émotion du spectateur, le film de Van Dormael finit même par partir à la dérive. Bizarrement, alors même que son film souffre d'une absence de point de vue, sur le sujet de l'Occupation — qui ne peut s'en passer —, et que son récit est plutôt poussif, Jacques Audiard a reçu le Prix du meilleur scénario, un prix qui aurait plutôt dû échoir à André Téchiné, grand oublié du palmarès, pour *Les voleurs*, un film qui par sa mise en scène fluide donne l'illusion d'un récit linéaire, alors que le scénario jongle magnifiquement avec une série de flash-backs en abîme. (Même Daniel Auteuil aurait pu recevoir le Prix d'interprétation masculine, qu'il mérit-

taut de toute façon, tout aussi bien pour ce film de Téchiné où son jeu est plus constant.) Bref, que l'on se comprenne bien: tous ces films ne sont pas mauvais, loin de là, mais, à l'exception du Téchiné, ils témoignent d'un certain essoufflement ou d'une baisse de tension par rapport aux attentes suscitées.

Porté par une partie de la critique française mais étouffé par sa propre ambition, *Comment je me suis disputé... (ma vie sexuelle)* d'Arnaud Desplechin a reçu au total un accueil mitigé, à cause de ses emprunts narratifs vite reconnaissables et de son contenu répétitif à travers lequel les personnages ont tôt fait de livrer leur mystère. Pourtant, écourté, ce film de trois heures qui ne manque pas de charme par la liberté de son filmage aurait probablement gagné la partie. Par contre, le cas de Bernardo Bertolucci et de Chen Kaige est différent: d'une part, par une logique explicative, et à trop insister sur la métaphore, Bertolucci démolit progressivement — et d'une façon qui va en s'aggravant — son *Stealing Beauty* qui débute pourtant comme un film d'atmosphère structuré telle une musique de chambre; d'autre part, si on peut comprendre l'intention qui sous-tend les stratégies narratives à l'œuvre dans *Temptress Moon*, visant à illustrer la confusion des valeurs et des sentiments, on peut difficilement passer sous silence les faiblesses de la mise en scène et de l'interprétation, notamment de Gong Li, dans le film de Chen Kaige. Ces deux cinéastes ont déçu, finalement, tout comme les frères Taviani dont *Les affinités électives* verse dans la production télévisuelle académique.

Enfin, il va sans dire que l'on entendra encore parler de *Crash* de David Cronenberg, inspiré de l'univers de James G. Ballard, qui a reçu un accueil particulièrement hostile lors de sa projection, mais aussi un Prix spécial («avec abstentions», a-t-on tenu à préciser!) pour son audace et son originalité. Réunissant deux couples que la tôle froissée et les accidents d'autos excitent sexuellement, ce film chromé enfile les séquences de baise avec la régularité d'un métronome sur le principe du montage alterné et du mimétisme entre les couples qui changent de partenaires. La baise, c'est le sujet même du film qui se veut l'illustration de l'assouvissement de ce désir singulier, mais le résultat n'est aucunement érotique: en bout de piste, le spectateur a l'impression d'avoir été floué sur tous les

plans, sauf sur celui de la technique... cinématographique.

Pour le reste, on observe que les autres sections qui par définition ont la mission d'explorer et surtout de débusquer de nouveaux talents ont du mal à constituer une programmation. *Looking for Richard* d'Al Pacino, qui aurait pu mériter la Caméra d'or au même titre que *Love Serenade* de Shirley Barrett parmi les premières œuvres, ainsi que *Gabbeh* de Mohsen Makhmalbaf, *Le prisonnier du Caucase* de Sergueï Bodrov, et *Lone Star* de John Sayles, sans oublier, bien sûr, *Conte d'été* d'Éric Rohmer, comptent parmi les films qui se détachaient nettement de l'ensemble, toutes sections parallèles confondues (voir les textes ci-après).

Cette année, on ne pouvait qu'être frappé par un phénomène qui rejoint la baisse de tension ou le manque d'inventivité évoqué précédemment: le recours à un mode d'emploi éprouvé, qui consiste pour un cinéaste à recréer un univers familier en réutilisant les mêmes procédés narratifs (voire les mêmes acteurs). Ainsi en est-il sur le plan formel de Stephen Frears, avec *The Van* par rapport à *The Snapper*; de Lucian Pintilie, avec *Trop tard* par rapport au *Chêne*; de Peter Greenaway, avec *The Pillow Book* par rapport à plusieurs de ses films précédents.

Le cas du remake est plus intéressant, par les questions qu'il pose.

*Fourbi* d'Alain Tanner n'est en définitive que le remake de *La salamandre* (1971), sans en avoir la grâce. L'idée était pourtant intéressante de soumettre au regard et au jugement de Jonas (qui aura 25 ans en l'an 2000) cette histoire de Rosemonde, de la transplanter aujourd'hui et d'ainsi prendre la mesure — sur un mode poétique — des changements de société survenus entre-temps. Ce n'est donc pas que la démarche soit condamnable en soi. Dans ce cas-ci, l'idée est même lumineuse, mais malheureusement le remake paraît bien pâle en regard de l'original, et surtout, les jeunes acteurs d'aujourd'hui n'arrivent pas à supplanter ceux d'hier ni à incarner leurs personnages mal définis.

D'ailleurs, dans *Irma Vep*, Olivier Assayas se pose crûment la question: faire un remake, «n'est-ce pas un truc à se planter?». En plus d'abandonner le projet de refaire *Les vampires* de Feuillade, le réalisateur y laissera même sa santé, et le personnage d'origine (jadis incarné par Musidora), ou plutôt son idée, hantera le film en train de se faire... ou d'avorter.

Par contre, avec *Breaking the Waves*, Lars von Trier a relevé avec succès le défi de marcher dans les pas de Carl Dreyer. Il y parvient en s'inspirant librement de son *Ordet*, plutôt que d'en faire simplement un remake servile. Cela donne pour résultat

Daniel Auteuil dans *Les voleurs* d'André Téchiné. Un film qui jongle magnifiquement avec une série de flash-backs en abîme.



que lorsque Emily Watson évoque l'héroïne du cinéma muet, son personnage (Bess) y trouve un «supplément d'âme», plutôt que de souffrir de la comparaison.

Notons enfin que cette effervescence du Festival dans un climat somme toute positif n'a pas empêché l'expression d'un malaise certain au sein de la profession. Omniprésente dans la production et la coproduction de nombre de films, dont plusieurs présentés dans le cadre de ce festival, la France se trouve en Europe dans une position isolée et inconfortable, du moins donne-t-elle l'image d'être un peu dans la situation de Madeleine de Verchères défendant son fort seule contre tous! En effet, à travers ses multiples ramifications productrices, elle semble être seule à vouloir contrer — du moins officiellement — l'invasion américaine, à vouloir établir avec l'Oncle Sam des règles du jeu civilisées.

C'est dans cette optique qu'il faut comprendre la lutte entreprise par les indépendants, notamment sur le plan de la distribution et de l'exploitation, visant à rappeler les obligations qui se rattachent à cette prise de position officielle. Née en mars, l'UDIC (Union des Indépendants du Cinéma) a mené à Cannes une attaque contre l'organisation du cinéma français qu'elle juge trop complaisante à l'endroit des grandes sociétés franco-américaines. Du coup, elle l'accuse de

favoriser l'invasion du cinéma américain en France et de fragiliser aussi bien la position des distributeurs indépendants que celle des exploitants indépendants menacés par la prolifération des multiplexes (l'équivalent des complexes dans nos centres commerciaux). Propriétés franco-américaines, ces multiplexes, et la création prévue de mégacomplexes (comme ceux en construction Place Crémazie et ailleurs au Québec), vident les salles des centres-villes et modifient

même les règles du jeu, entraînant à la baisse la part du producteur sur les entrées.

Si rien n'est fait pour contrer ce mouvement, estime-t-elle, c'est la survie même du cinéma français, indépendant ou non, qui est menacée, au profit du cinéma américain. Chiffres à l'appui, l'UDIC rappelle que huit cents salles d'art et essai assurent la moitié des entrées-salles du cinéma français, et que cent vingt films français sont produits annuellement. Il importe donc de contrer cette offensive américaine, à commencer par ces multiplexes et ces mégacomplexes que le ministre Philippe Douste-Blazy a lui-même désignés comme «les porte-avions du cinéma américain». En le prenant au mot dans sa condamnation de cette stratégie du cheval de Troie de la culture française, et partant de toutes les cultures nationales, l'UDIC a proposé de faire un grand ménage dans les politiques de soutien au cinéma et elle est allée jusqu'à demander «la création d'un organisme de régulation et de contrôle de la distribution et de l'exploitation, doté d'un pouvoir de sanction». Le débat se poursuit, alors que l'Observatoire du cinéma français, un organisme créé récemment afin de donner une analyse plus fine de la situation, vient de publier ses premiers chiffres qui confirment quant à l'essentiel l'analyse de l'UDIC. Il serait facile de transposer ici ce débat, avec des variables contextuelles, en prenant en considération les propriétés et les intérêts canado-américains...

À part ça, tout va bien, le Cinquantième est déjà en marche. ■

## PALMARÈS

Palme d'or:	<b>Secrets and Lies</b> (Mike Leigh)
Grand Prix spécial du jury:	<b>Breaking the Waves</b> (Lars von Trier)
Prix d'int. féminine:	Brenda Blethyn ( <b>Secrets and Lies</b> )
Prix d'int. masculine:	Daniel Auteuil et Pascal Duquenne ( <b>Le huitième jour</b> )
Prix de la mise en scène:	<b>Fargo</b> (Joel et Ethan Coen)
Prix du scénario:	<b>Un héros très discret</b> (Jacques Audiard)
Prix spécial:	<b>Crash</b> (David Cronenberg)
Caméra d'or:	<b>Love Serenade</b> (Shirley Barrett)
Prix de la FIPRESCI	
pour la Compétition off.:	<b>Secrets and Lies</b> (Mike Leigh)
pour les sections parallèles:	<b>Le prisonnier du Caucase</b> (Sergueï Bodrov)

**Fourbi** d'Alain Tanner transpose aujourd'hui l'histoire de *La salamandre* que le cinéaste a tourné il y a 25 ans.



PHOTO: PHILIPPE ANTONELLO