

Au beau fixe

Gilles Marsolais

Numéro 112-113, automne 2002

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24546ac>

[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. (2002). Au beau fixe. *24 images*, (112-113), 24–27.

Au beau fixe

PAR GILLES MARSOLAIS

En s'ouvrant au nouveau cinéma et en créant ses propres sections hors compétition qui en sont arrivées au fil du temps à constituer rien de moins qu'un «double programme», la Sélection officielle a fini par occuper pratiquement tout l'espace et neutraliser les sections parallèles comme la Semaine de la critique et la Quinzaine des réalisateurs: incapables d'offrir des découvertes de qualité, leurs responsables envisageraient même la disparition de ces sections, si la situation perdure. Faut-il s'inquiéter de ce constat établi publiquement (*Le Monde*, 16 mai 2002), ou ne s'agit-il que du transfert normal d'une expertise née dans la foulée de Mai 1968? Le fait est que ces sections parallèles ont si peu à offrir que les films de qualité qui s'y glissent apparaissent comme des cas d'exception, tel ce magnifique *Japón* de Carlos Reygadas qui méritait le prix de la caméra d'or au lieu d'une simple mention, mais qui n'est d'ailleurs pas une découverte puisqu'il a été récupéré du Festival de Rotterdam.

Par contre, par la multiplication absurde de ses propres sections, au nombre de sept (!), la Sélection officielle en est arrivée au point de saturation, c'est-à-dire que certains films qui mériteraient un meilleur traitement, comme *Être et avoir* de Nicolas Philibert, se retrouvent sur ce qui est perçu de plus en plus comme une voie d'évitement. Aussi, autant on salue l'ouverture du Festival au public cinéphile, autant on peut douter de la pertinence de son virage «cinémathèque»: contrairement à de «petits» festivals qui occupent déjà ce créneau, est-ce bien son rôle dans le contexte particulier qui est le sien?

Les films

Prometteuse sur papier, à la seule vue des titres inscrits, la Compétition officielle, à de rares exceptions près, n'aura pas déçu. Le cinéma britannique a été à la hauteur de nos attentes: si *All or Nothing* de Mike Leigh, honorable mais sans surprise, repose sur un système qui a fait ses preuves, on s'explique mal que le *Sweet Sixteen* d'un Ken Loach ragaillard et moins manichéen n'ait reçu que le prix du scénario, compte tenu de l'incroyable vigueur de sa mise en scène et de l'authenticité de ses acteurs, qui *sont* les personnages. *Spider* de David Cronenberg, produit et tourné en Grande-Bretagne, dont le climat tordu aurait dû plaire à David Lynch et à Raoul Ruiz, président et membre du jury, est reparti bredouille, sans doute à cause de sa mise en scène classique, alors qu'il pouvait espérer au minimum le prix d'interprétation féminine pour la triple performance de Miranda Richardson. Par contre, je ne m'explique toujours pas que les films de Michael Winterbottom se retrouvent à Cannes, alors qu'ils ne méritent pas un tel honneur.

Il en est de même des arcanes de la sélection française qui souvent échappent à la compréhension du profane. Que venait faire en compétition *L'adversaire* de Nicole Garcia, film sans invention incapable de soutenir la comparaison avec l'excellent *L'emploi du temps* de Laurent Cantet sur un sujet analogue? Après une première partie au rythme endiablé, qui réussit à donner le change au point de sembler lui faire gagner son pari, *Demonlover* d'Olivier Assayas s'écroule lamentablement en se perdant dans les méandres d'un scénario naïf et alambiqué sur la mafia des jeux électroniques (à faire rigoler Daniel Langlois dans son bunker de *la Main!*). Se devait-il de courir le risque de la compétition? Quant à *The Pianist* de Roman Polanski, son imagerie sulpicienne sur un sujet éculé le disqualifiait



Une des plus belles surprises du festival: *Japón*, premier long métrage du Mexicain Carlos Reygadas.



Aki Kaurismäki
enfin récompensé pour
L'homme sans passé.

pour la palme d'or qu'il a pourtant raflée, alors que son intérêt repose surtout sur l'interprétation distanciée d'Adrien Brody, qui aurait mérité une distinction.

Pourtant, il faut savoir gré aux sélectionneurs d'avoir osé inscrire un documentaire de long métrage en Compétition officielle, l'incisif *Bowling for Columbine* de Michael Moore sur le problème des armes à feu aux États-Unis, distingué au palmarès par un prix spécial, ainsi que des œuvres d'un abord plus difficile qui témoignent d'un véritable travail sur le langage cinématographique, dont le superbe et déconcertant *Le sourire de ma mère* de Marco Bellocchio, tiraillé de part en part entre le fantasme et la réalité, *Ten* d'Abbas Kiarostami qui, en mode numérique, louvoie entre fiction et documentaire, *L'arche russe* d'Alexandre Sokourov qui repose sur le parti pris esthétique assez dément d'un long plan-séquence de 90 minutes (retouché il est vrai par la technologie numérique) zigzaguant parmi 800 personnages au Musée de l'Ermitage, *L'homme sans passé* d'Aki Kaurismäki, enfin récompensé, avec son ironie douce-amère, ainsi que *Le fils* de Jean-Pierre et Luc Dardenne. Espérons qu'un problème de distribution ne réservera pas à ce troublant film primé le même sort qu'à *Rosetta*, privé de sortie sur nos écrans malgré sa palme d'or en 1999. Toutefois, Atom Egoyan déçoit beaucoup avec *Ararat*, illustration lourdement didactique du tournage d'un film sur le génocide arménien, dont la structure éclatée dévoile sa propre vacuité et dont la violence voyeuriste (voir la séquence du viol) se retourne contre son auteur.

Comment montrer la violence au cinéma

La question relative à la représentation de la violence au cinéma, récurrente dans nombre de films projetés sur la Croisette, apparaît comme inséparable de la nouvelle donne audiovisuelle. On pourrait citer presque tous les films de la Compétition qui, à travers leur diversité, de *Bowling*

for Columbine à *Irréversible*, renvoient à cette lancinante question. Les défis qu'elle pose sont autant d'ordre esthétique et stratégique qu'éthique. Arrêtons-nous à quelques cas.

Dans ses interventions à la Cinémathèque française et ses cours à l'Université de Nanterre, Henri Langlois se plaisait à répéter à qui voulait l'entendre: «Il faut violer les spectateurs! Il faut violer les étudiants en cinéma!» Par cette déclaration incendiaire, à dessein politiquement incorrecte, il insistait sur l'importance de sortir le spectateur de sa passivité, voire de sa léthargie, et de le «déprogrammer» d'un mode de lecture du film univoque et aliénant calqué sur le modèle de production hollywoodien. À l'extrême limite, pour le mettre brutalement devant d'autres modes de récit, il n'hésitait pas à projeter un film japonais sous-titré en russe, estimant que, suffisamment forte, l'image parlerait d'elle-même pour peu que ce spectateur, informé du synopsis, fasse l'effort d'aller vers ce chef-d'œuvre inconnu...!

Le film de Gaspar Noé reformule concrètement cette déclaration incendiaire pour un public qui a du mal à l'accepter. Axé sur un viol et sur la vengeance qu'il génère, montrés d'une façon explicite mais à travers une structure de récit inhabituelle, *Irréversible* provoque déjà des réactions physiques et psychologiques incontrôlables chez certains spectateurs, vérifiées à maintes reprises, qui vomissent ou qui s'évanouissent du fait de l'extrême instabilité de l'image (l'effet *Blair Witch Project*), ou qui quittent la salle en pleurs, effondrés ou hystériques, après la séquence du viol. Certes, cette incapacité non pas à accepter mais simplement à lire *objectivement* cette représentation particulière de la violence peut relever de causes ou de raisons très personnelles. Mais il faudrait à tout le moins que les critiques et commentateurs avancent les bons arguments pour rejeter ce brûlot à leur tour. Maintenant que la poussière retombe, il appert que si ce film est problématique ce n'est ni pour son audace formelle, ni pour sa mise en



***Irréversible*, le film à «scandale» de Gaspar Noé, ou l'audace esthétique mise au service d'une idéologie indéfendable.**

scène, ni pour sa structure inhabituelle du récit, ni même pour sa représentation sexuelle, mais pour la contradiction majeure qui le traverse, celle d'une audace esthétique mise au service d'une idéologie indéfendable...

Sur ce plan, *Mourir à tue-tête* d'Anne Claire Poirier (présenté à Un certain regard en 1979), axé lui aussi sur un viol, est tout aussi audacieux. Rappelons que ce film de l'ONF débute, à quelques images près, par un viol perpétré dans la boîte d'une camionnette, qui dure à l'écran une bonne quinzaine de minutes, et que ce qu'on y voit et entend n'est guère plus agréable ni attirant que son pendant dans *Irréversible* de Gaspar Noé où la séquence du viol, qui survient plus tard dans le récit, dure une dizaine de minutes. Pourquoi une imagerie serait-elle acceptable, et l'autre pas? Pour aller au plus court, disons que ce n'est pas la durée comme telle qui est en cause: dix minutes de la représentation d'un viol, c'est peu quand on sait que sa réalité peut parfois durer des heures. Par contre, le recours au long plan-séquence fixe (arrangé par numérisation) pour augmenter l'effet de réalisme dans *Irréversible* contraste avec la fragmentation observable dans *Mourir à tue-tête*, qui n'en est pas moins efficace mais que l'on aurait tort d'associer à la transparence suspecte du cinéma dominant. Surtout que ce dernier film se concentre exclusivement sur le point de vue de celle qui est violée: le spectateur voit de près celui qui viole, il est placé dans la position de la victime, alors que *Irréversible* offre un point de vue frontal, où la victime et le bourreau sont en corrélation. On peut dès lors se demander s'il s'agit d'une simple illustration, qui se voudrait distanciée, en contraste avec le mouvement frénétique qui l'a précédée, ou si au contraire cette séquence ne réunit pas les éléments d'un «spectacle» par-delà la retenue apparente de son dispositif, alors que Gaspar Noé prétend lui aussi vouloir montrer le point de vue de la victime.

En contrepartie, la séquence de la vengeance, qui multiplie les plans et les angles de l'agression sous prétexte d'être en accord avec le côté survolté du personnage, adopte sans détour et sans pudeur son point de vue vengeur. Si ce film est scandaleux, c'est sur ce plan. D'autant plus que la finale douceuse avec grossesse à la clé, offrant rétroactivement le spectacle du bonheur (dans le pré!) anéanti, n'a d'autre fonction que d'être une justification de

la vengeance, dans son principe même! Alors que Gaspar Noé se concentre sur «l'anecdote» du viol et de la violence qui l'accompagne, sans autre substance que cette idée de vengeance, Anne Claire Poirier vise à établir une distance d'avec la représentation de cette forme de violence et qui plus est, en prolongeant son propos de l'individuel au collectif, elle propose une réflexion sur l'idée du viol en tant que crime politique de domination. On la suit moins, par contre, dans sa présentation réductrice de l'homme (du mâle) comme un violeur en puissance, dans la mesure où s'y profile l'idée sous-jacente du profond mépris du violeur (donc de tout homme?) pour la femme. On retrouve cette même idée du mépris chez Gaspar Noé, mais à la différence non négligeable que celui-ci pousse le culot jusqu'à faire circuler le violeur dans le milieu gay: une façon habile, mais peu vraisemblable, de conforter dans leur homophobie les hétéros chez lesquels se retrouvent généralement les violeurs.

Comme on le voit, ce n'est pas l'aspect formel rugueux, agressif avec sa caméra virevoltante, ou épileptique, ni la structure inversée du récit, constitué d'une douzaine de segments autonomes, qui font problème, ni même à la rigueur la représentation audacieuse du viol comme telle, que l'absence de réflexion qui l'accompagne et, surtout, la philosophie qui sous-tend ce dispositif, dévoilant une inquiétante fascination pour la vengeance au point de la justifier (même si les deux comparses semblent déboussolés au terme de leur virée), qui plus est sur le dos d'une minorité déjà stigmatisée. Comme on le voit, l'idée de violer le spectateur pour le faire sortir de sa torpeur est bien sûr une image, qu'il faut manipuler avec des pincettes...

Dans un autre registre, en optant pour une démarche radicalement opposée dans *The Pianist*, Roman Polanski a réalisé un film académique et convenu, véhiculant une impression de déjà vu apocalyptique qui accompagnera le spectateur sans l'effaroucher. Au risque de banaliser son sujet, il a filmé cette histoire de survie dans le ghetto et les ruines de Varsovie reconstituée comme un film d'aventures qui n'en est pas vraiment un, se situant à mi-chemin entre *Schindler's List* (même chef décorateur) et *Empire of the Sun* (1987). Le jeune Anglais séparé de ses parents lors de l'occupation de Shanghai par les Japonais, et qui erre dans la ville avant d'être capturé et mis dans un camp, est ici remplacé par le pianiste juif Wladyslaw Szpilman dont le récit adopte le point de vue et qui, sans être un héros, plutôt passif, se tirera d'affaire miraculeusement grâce à l'aide d'un officier allemand. Même s'il évite le manichéisme, ce film sans relief, tourné en anglais et dont Polanski aime à dire qu'il représente la Pologne plutôt que la France (identifiée à la chaîne Canal+ ?), n'est porteur d'aucun élément de réflexion et il se laisse regarder comme à distance, confondant froideur et pudeur.

Le mur de la honte

Ces deux cas extrêmes suggèrent qu'il n'est pas simple d'aborder la question de la violence au cinéma et que l'esthétique renvoie ultimement à l'éthique. Dès lors, comment

rendre compte du phénomène de l'occupation israélienne de la Palestine qui s'exerce depuis cinquante ans au mépris des conventions internationales et des droits humains les plus élémentaires? Comme les médias le rapportent quotidiennement, d'une politique d'apartheid morcelant la Cisjordanie en cantons hermétiques à l'image des bantoustans sud-africains (*Libération*, 24 mai 2002), cette «occupation» a mué vers la ghettoïsation pure et simple des agglomérations palestiniennes, cerclées de murs de béton, de barbelés et de miradors (*Le Monde*, 23-24 mai 2002), elles-mêmes en train d'être



ceinturées par un immense mur de béton de 350 km, à l'image de la minuscule enclave surpeuplée de Gaza, scellée depuis longtemps et dont les habitants sont pratiquement interdits de sortie depuis plusieurs générations! Comment en rendre compte quand, relayée par des intellectuels de la diaspora, la «gauche» israélienne va jusqu'à vanter les vertus de cette politique et de ce mur de la honte (*La Presse*, 22 mai 2002)?

Dans *Intervention divine* qui a reçu le prix du jury, le Palestinien Elia Suleiman a choisi d'évoquer certains aspects de cette situation innommable sur le ton de l'ironie douce-amère et de la politesse du désespoir, mais son approche est si subtile qu'il n'est pas sûr qu'il sera compris, ni même entendu. *Le mariage de Rana* de Hany Abu-Hassad, présenté à la Semaine de la critique, enfonce le clou sur le ton de la comédie plus accessible au grand public, en se concentrant sur l'odieux système tentaculaire des centaines de barrages israéliens (*checkpoints*) humiliants et dégradants qui, non seulement verrouillent tout espoir de paix mais sont devenus de vrais dangers pour la vie de ceux qui s'y présentent (*La Presse*, 20 mars 2002). Pour sa part, dans *Kedma*, l'Israélien Amos Gitai aborde un aspect méconnu de la naissance de l'État d'Israël sur fond de violence, mais il le fait maladroitement, au moyen de situations et de discours plaqués qui, de 1948, extrapolent sur la situation actuelle, afin d'illustrer que celle-ci trouve son origine dans l'exode forcé et la tragédie du peuple palestinien, dépossédé et réfugié dans son propre pays. Certes, ce point de vue est exact, mais il en résulte un film à thèse qui ne lève pas et qui n'est guère convain-

Trois films se sont confrontés à la difficulté d'aborder la dérive palestino-israélienne, dont le très beau *Intervention divine* d'Elia Suleiman (ci-dessus) et, de façon plus maladroite, *Kedma* d'Amos Gitai (ci-contre).

cant, même s'il cherche à comprendre comment et pourquoi les premiers Israéliens sont devenus des guerriers¹.

Apolitique, ce Festival qui présente trois films axés sur la dérive du Moyen-Orient où Israël n'a pas le beau rôle? Grand Dieu! serait-il devenu un repaire de terroristes...?

Plus sérieusement, sans provoquer de véritable coup de cœur et aucunement fragilisé par le «scandale» d'*Irréversible*, la Sélection officielle du Festival 2002 dont ce texte ne donne qu'un aperçu était

d'une bonne qualité générale, permettant à chacun d'y satisfaire ses préférences. Désormais lié de façon consubstantielle à la ville de Cannes qui l'accueille du fait d'une reconnaissance mutuelle enfin officialisée, rien n'indique que cet événement, dont les postes de directeur et de président ont de nouveau été scindés, soit sur le point de céder aux pressions des politiciens locaux, ni à une logique strictement marchande qui ne ferait qu'une bouchée de sa vocation de tête chercheuse. ■

1. Pour en savoir plus sur ce sujet, lire *Les premiers Israéliens*, 1998, de Tom Segev, Paris, Calmann-Lévy.

PALMARÈS

PALME D'OR

The Pianist, de Roman Polanski

GRAND PRIX DU JURY

L'homme sans passé, d'Aki Kaurismäki

PRIX D'INTERPRÉTATION FÉMININE

Kati Outinen, dans *L'homme sans passé* d'Aki Kaurismäki

PRIX D'INTERPRÉTATION MASCULINE

Olivier Gourmet, dans *Le fils* de Jean-Pierre et Luc Dardenne

PRIX DE LA MISE EN SCÈNE

(ex æquo)

Ivre de femmes et de peinture, d'Im Kwon-Taek
Punch-Drunk Love, de Paul Thomas Anderson

PRIX DU SCÉNARIO

Sweet Sixteen, de Ken Loach

PRIX DU JURY

Intervention divine, d'Elia Suleiman

PRIX DU 55^e ANNIVERSAIRE

Bowling for Columbine, de Michael Moore