

La promesse des fleurs... et ses fruits

Gilles Marsolais

Numéro 93-94, automne 1998

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24152ac>

[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. (1998). La promesse des fleurs... et ses fruits. *24 images*, (93-94), 30-34.

LA PROMESSE DES FLEURS...

PAR GILLES MARSOLAIS

Après le faste relatif des fêtes du 50^e anniversaire et sa programmation décevante, on se demandait bien comment le quinquagénaire allait revenir de ses émotions et se remettre en selle afin de demeurer en tête du peloton, c'est-à-dire afin que ce Festival de Cannes continue à être perçu comme l'événement cinématographique annuel par excellence, le plus couru de la planète.

Tout d'abord, il a rajeuni son image en produisant un programme officiel moins prétentieux, de plus petit format, délesté de ses pages publicitaires snobs annonçant des produits inaccessibles pour le commun des mortels. Aussi, il conviendrait d'y grouper à part les films présentés hors compétition, qui composent un cocktail disparate, où Shohei Imamura (*Kanzo sensei*) et Manoel de Oliveira (*Inquiétude*) côtoient Alex Proyas et Roland Joffé, mais qui n'en constituent pas moins dans les faits une section au même titre que les films retenus pour Un certain regard. L'image de la Compétition officielle ne s'en porterait que mieux, et cette section Hors compétition se verrait contrainte de mieux définir ses objectifs. On a aussi revampé la Palme d'or, l'emblème du Festival, en changeant de designer et de commanditaire (ou de «sponsor», comme disent les Français dans leur français qui se veut «in»). Ainsi relooké et responsabilisé (vous me suivez?), et fort du «book papier» que le service de presse se targue de mettre à la disposition des journalistes, le Festival est fin prêt à entrer dans le prochain millénaire. Mais, au delà de cette opération cosmétique, il y a bien sûr le contenu, nettement plus important. Voyons de quoi il retourne.



Aprile, un intermezzo qui n'a pourtant rien d'une œuvre mineure.

Même si les fruits n'ont pas exactement tenu la promesse des fleurs, la 51^e édition du Festival de Cannes s'est révélée au total d'une qualité supérieure à celle de l'année dernière. Ça été le cas surtout de la Sélection officielle, avec ses diverses ramifications, dont la réputée Compétition officielle qui est l'une des rares à être vraiment crédible dans la ronde des festivals de premier rang. Mais pouvait-il en être autrement avec le bataillon attendu des Theo Angelopoulos (*L'éternité et un jour*), John Boorman (*The General*), Rolf de Heer (*Dance Me to My Song*), Ken Loach (*My Name Is Joe*), Nanni Moretti (*Aprile*), Lars von Trier (*Les idiots*), auxquels se sont joints quelques nouveaux noms qui ont fait sensation comme Thomas Vinterberg (*Fête de famille*) et Érick Zonca (*La vie rêvée des anges*)? Cette remontée laisse à penser que le cinéma tel que nous le connaissons traversera le cap de l'an 2000 sans trop de mal, tout en préservant un espace culturel diversifié, malgré les assauts répétés de la mondialisation tous azimuts.

À cet égard, la non moins «officielle» section Un certain regard recelait quelques bonnes surprises, telles que *Tokyo Eyes* de Jean-Pierre Limosin, *La pomme* de Samira Makhmalbaf, *Tueur à gages* de Darejan Omirbaev, *Le fleuve d'or* de Paulo Rocha, ou même le téléfilm-testament d'Ingmar Bergman *En présence d'un clown* — tourné en vidéo et projeté à sa demande en vidéo —, dans lequel il professe son attachement au théâtre. À moins qu'il ne s'agisse déjà

ET SES FRUITS



Ici Pietro et Nanni Moretti, dans le film.



Le premier long métrage d'Érick Zonca, *La vie rêvée des anges*, une des plus belles surprises de la Compétition officielle.

là que d'une illusion propre au monde virtuel, compte tenu que plusieurs des films qui comptent cette année sont le fait de coproductions impliquant la France, c'est-à-dire l'un des rares pays, sinon le seul, qui peut encore opposer une certaine forme de résistance à l'homogénéisation de la culture qui, sous couvert d'universalité, sera américaine.

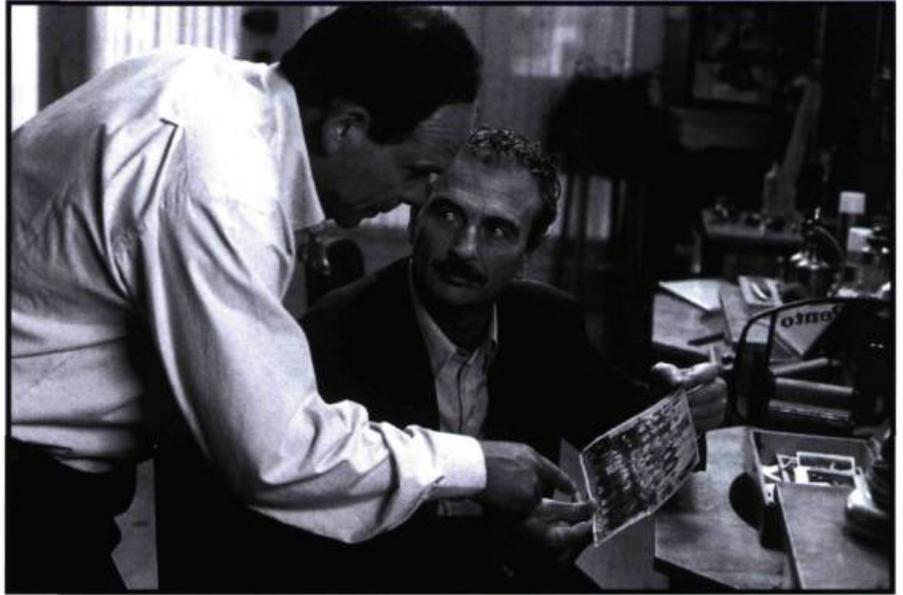
Qu'en est-il des mérites du palmarès? Comme en Formule Un, le seul prix qui importe véritablement c'est la Palme d'or, la première place, la seule qui s'avère vraiment rentable sur le plan promotionnel, alors que le reste des récompenses se perd dans un magma indifférencié tout juste propre à flatter l'ego des récipiendaires. Faites l'exercice: essayez simplement de vous souvenir du palmarès du cinquantième anniversaire. Cette année, et c'est tout à son honneur, c'est à l'unanimité que le jury a donné la Palme d'or au film qui la méritait sans conteste, *L'éternité et un jour* de Theo Angelopoulos qui n'est rien moins qu'un chef-d'œuvre. Loin de ces *groupies* qui crient au génie à chaque nouveau film de leur cinéaste préféré, j'estime néanmoins, et je ne suis pas le seul, qu'à l'évidence on est ici en présence d'une œuvre au sens propre du terme qui se situe dans une classe à part et qui, par son intelligence, éclipse l'essentiel d'une production cinématographique plutôt méprisable, tout en reléguant au second rang ses plus proches rivaux de cette année, malgré toute l'affection qu'on leur porte. Le jury a aussi attribué des Prix d'interprétation incontestables à Élodie Bouchez et Natacha Régnier qui habitent *La vie rêvée des anges* d'Érick Zonca, et à l'Écossais Peter Mullan qui perce littéralement l'écran dans *My Name Is Joe* de Ken Loach. Pour le reste, les choix du jury sont plus discutables et certains titres, interchangeable. Si Roberto Benigni a fourni une irrésistible performance sur scène lors de la remise des prix, en surjouant l'émotion selon son habitude, il n'en demeure pas moins que, en lieu et place de *La vita è bella*, film «populaire» qui évoque sur le mode mineur *The Great Dictator* de Chaplin, *Fête de famille* de Thomas Vinterberg (ou même *Les idiots* de Lars von Trier) méritait, de loin, le Grand Prix du jury censé récompenser un film de recherche, novateur et audacieux dans sa forme. On notera, mais sans trop s'en étonner, que l'inconfortable et troublant *Dance Me to My Song* de Rolf de Heer est absent de ce palmarès, de même que *Aprile* de Nanni Moretti, ce qui est plus déroutant, alors que s'y retrouvent des films mineurs de Hal Hartley (*Henry Fool*) ou de Claude Miller (*La classe de neige*). Bref, on pourrait gloser *ad nauseam* sur les mérites de ce palmarès, mais il reste que le jury n'a pas erré sur l'essentiel.

Depuis quelque temps, il est devenu évident que la Sélection officielle draine l'essentiel de la production de l'année dans ses sections Compétition, Hors compétition et Un certain regard, au point que les sections non officielles («off» festival), comme la Quinzaine des réalisateurs et la Semaine de la critique, ont de moins en moins de titres de qualité à offrir. Qui plus est, on observe aussi un flottement certain quant à la spécificité de chacun de ces volets, officiels ou non. Cette situation ne tient pas tant à l'état du cinéma, comme certains l'ont écrit, qu'au pouvoir des sélectionneurs. En effet, si le torchon brûlait depuis quelque temps déjà entre l'officiel et le «off», Pierre-Henri Deleau, le responsable de la Quinzaine des réalisateurs, a carrément déterré la hache de guerre cette année en affrontant publiquement, par la voix des médias de l'industrie, le grand Manitou de la Croisette, Gilles Jacob, afin de dénoncer à travers lui ce qu'il perçoit comme l'hégémonie du Festival officiel et de décrire une situation qu'il juge inacceptable. Selon Pierre-Henri

Deleau, sauf certains cas d'exception marginaux, les sélectionneurs du Festival officiel disposent d'un droit de premier choix, et il semble qu'ils ratissent large. Qui plus est, les principaux intéressés, dont les cinéastes, ne sont souvent informés qu'au tout dernier moment de la redistribution des titres retenus dans chacune des trois sections officielles citées, ce qui enlève pratiquement toute marge de manœuvre aux responsables des sections «off». Cela explique aussi que certains films se retrouvent dans une section qui leur semble inadéquate, l'important pour les sélectionneurs étant de les avoir et de les retenir. On croirait entendre un écho familier outre-Atlantique! Cette rivalité a des effets pervers et le temps semble venu de remettre de l'ordre dans ce capharnaüm, faute de quoi, en tentant de ressembler à ces festivals, à ces foires dont le seul but est de montrer le maximum de produits dans un contexte indifférencié, ce Festival y perdra son âme, en plus de son image de marque.

Né dans la foulée de Mai 68, en remettant en question la conception même du Festival officiel, la Quinzaine des réalisateurs visait au départ à présenter les premiers films de jeunes réalisateurs prometteurs. Et, effectivement, durant plus de vingt ans nombreux furent les jeunes cinéastes à passer par la Quinzaine où critiques et cinéphiles les découvraient, avant que leur talent ne soit reconnu par le Festival officiel qui imposait leurs noms au monde entier. Par exemple, Theo Angelopoulos, Palme d'or de cette année, et Ken Loach furent de ceux-là. Ironie du sort, même le président du jury Martin Scorsese avait débarqué à la Quinzaine, en 1974, avec *Mean Streets*. Ce rôle de découvreur de la Quinzaine, qui devra composer avec une baisse de l'aide fournie par le CNC (l'équivalent de la Sodeq ou de Téléfilm) est-il révolu? Avant de trancher, il conviendrait que la section officielle Un certain regard qui tente d'en assurer la relève commence elle aussi par mettre de l'ordre dans sa propre politique, en définissant mieux son créneau, en ciblant mieux ses produits. Au fil des années elle s'est départie de sa réputation de fourre-tout où se retrouvaient trop de films de deuxième ordre, mais si la qualité s'est améliorée, il n'en reste pas moins qu'elle affiche encore un certain éparpillement. Cette querelle stérile se traduit par un gaspillage de temps, d'argent et de talent, et une dispersion d'énergie et d'attention qui ne servent pas les films. Certes, le combat n'est plus celui du début des années 70 où il fallait notamment lutter contre la censure, mais il y aurait place pour une approche plurielle, à l'intérieur même du Festival, pour mieux rendre compte de la diversité des pratiques, des cultures et des perceptions qu'il importe plus que jamais de préserver.

À cet égard, on ne peut expliquer autrement que par cette rivalité stérile que certains films bancaires se soient retrouvés dans la Compétition officielle. Que venaient faire là des produits aussi constants que le racoleur *Fear and Loathing in Las Vegas* de Terry Gilliam, censé nous plonger dans l'enfer de la drogue et qui nous fait amèrement regretter le travail formel de ses films précédents (dont



Christian Sempé et Jacques Nolot dans *L'arrière-pays*.

les images de Roger Pratt), l'incompréhensible *Kbroustaliou, ma voiture!* d'Alexei Guerman, un film mythique porté par une rumeur favorable avant même d'être terminé et d'avoir été vu et qui s'est dégonflé comme une baudruche, *La vendeuse de roses* du Colombien Victor Gaviria, un mélodrame bourré de bonnes intentions qui donne une image maladroite et aseptisée des enfants de la rue de Medellin, le méprisant *Cœur allumé* d'Hector Babenco, aux antipodes du *Baiser de la femme-araignée* (1985), qui prend carrément le spectateur pour un imbécile, ou même *Henry Fool* du surestimé Hal Hartley, malgré le très bizarre Prix du scénario qui lui a été attribué? Ont-ils été retenus sur la seule foi du nom de leurs réalisateurs, ou parce que la Compétition officielle se devait d'avoir des films américains, latinos, etc.? Du coup, la Quinzaine des réalisateurs a eu elle aussi ses couacs, dont *Babyface* de Jack Blum, un non-film, un produit d'une vulgarité indescriptible, au point que rarement un titre aura fait une telle unanimité contre lui, et *Slums of Beverly Hills* de Tamara Jenkins, une comédie puritano-commerciale comme seuls les Américains savent en concocter. Arrêtons là ce jeu de massacre.

Par delà les rapprochements superficiels (il y a des années où le sang gicle d'un film à l'autre, où les personnages défectuent ou vomissent en nombre, comme si les scénarios étaient passés entre les mains d'un même réviseur un peu tordu), bien malin qui, toutes sections confondues, aurait pu déceler cette année une thématique, un filon autre que celui de la figure du père et du rapport à l'autorité, sous toutes ses formes, récurrent dans le tiers des quelque cinquante films que j'ai pu voir. C'est peu dire! Si *L'arrière-pays* de Jacques Nolot montre, en même temps que son revers, des rapports filiaux affectueux, suggérant même l'idée d'une réconciliation avec un substitut de père déjà bizarre, les autres films pour la plupart offrent plutôt le spectacle d'une figure d'autorité dévoyée, à travers des pères de famille incompetents (*Slums of Beverly Hills*), pervers (*Ceux qui m'aiment prendront le train*, *La classe de neige*, *Happiness*, *La pomme*), ou carrément incestueux (*Fête de famille*, *Seul contre tous*). En opposition, Nanni Moretti fait figure d'hurluberlu en



Lars von Trier sur le tournage des *Idiots*, un des deux films qui, tournés dans l'esprit du manifeste Dogme 95, sont venus secouer le cocotier d'un cinéma «international» académique.

montrant, dans *Aprile*, les rapports normaux d'un père avec son bébé. Des rapports qui l'amènent, bien évidemment, en tant que père à l'écran, à remettre en question à son tour les figures d'autorité de son propre pays. Bref, il s'agit d'une thématique incontournable que nous abordons en ces pages et dont on n'a pas fini d'entendre parler.

Fait exceptionnel, le cinéma danois, qui se compare par sa taille au cinéma québécois, était représenté en Compétition officielle par deux films qui ont provoqué des remous: *Fête de famille* de Thomas Vinterberg et *Les idiots* de Lars von Trier. En appliquant les principes du manifeste Dogme 95, lequel reprend certains aspects du dispositif du cinéma direct appliqué à la fiction, mais en les systématisant (ce qui peut être discutable), dont le recours à la caméra portée à l'épaule et à l'éclairage naturel, ces films, en plus de leur contenu provocateur, sont venus secouer le cocotier d'un cinéma «international» académique, avec ses récits aseptisés et ses codes esthétiques périmés. Du côté du cinéma français, les films de Claude Miller et de Benoît Jacquot sont représentatifs de cet académisme. Le premier, dans *La classe de neige*, dévoile son désir de faire une «œuvre» en s'appliquant à illustrer, à travers une histoire prévisible, les cauchemars d'un enfant qui auraient été conçus par l'imaginaire d'un adulte; alors que le second échoue dans son adaptation d'un roman de Mishima précisément parce qu'il tente de faire du «vrai» cinéma: oubliez *Les enfants du placard*. Au jeu d'Isabelle Huppert, qui crée un personnage inconsistant dans le rôle d'une bourgeoise qui se paye un jeune prostitué bisexuel dans *L'école de la chair*, on préférera nettement celui de Katrin Cartlidge, interprétant avec une froideur troublante le rôle d'une call-girl qui veut s'en sortir, dans *Claire Dolan* de Lodge Kerrigan. À l'opposé de ce cinéma académique, dans *Ceux*

qui m'aiment prendront le train, Patrice Chéreau a l'audace et le mérite de tenter une expérimentation, même si elle n'est pas tout à fait convaincante: la caméra virevolte comme chez les Danois, mais sous un éclairage sophistiqué et sans véritable justification par rapport au contenu. Plus exactement, ce parti pris audacieux d'une caméra en mouvement perpétuel, suivant à la trace des personnages cadrés serré vise à traduire un climat survolté qui finit par paraître artificiel par effet d'accumulation, au même titre que les engueulades et les bousculades qui semblent là pour les besoins d'un scénario qui tombe en panne plutôt que de découler d'une nécessité interne. Dans la Compétition, l'honneur du cinéma français a donc véritablement été sauvé par *La vie rêvée des anges* d'Erick Zonca.

Il arrive parfois que des films s'épuisent après le dévoilement de leur dispositif de départ: ils font alors du sur-place, en n'apportant aucun élément nouveau, au point de désintéresser, voire d'agresser le spectateur ou, à l'inverse, de le fasciner, voire de l'hypnotiser. Si vous êtes curieux, ou simplement pour savoir à quelle enseigne vous logez, voyez *The Hole* de Tsai Ming-liang, qui évoque la fin d'un monde sous une pluie diluvienne incessante et qui, répétitif à satiété, se présente comme deux films en un, mal aboutés, qui seraient rattachés par un fil invisible, et *Les fleurs de Shanghai* de Hou Hsiao-hsien (oubliez *Good Men, Good Women*), dont la principale idée de mise en scène, frontale et distanciée, accompagnée d'une trame sonore à peine audible, repose sur un lent jeu de balancier panoramique qui se répète à travers une succession de séquences autonomes. Ces films ont leurs défenseurs, même en ces pages; personnellement, je ne crois pas qu'ils soient à la hauteur de leur ambition et j'estime même qu'ils versent dans une autre forme d'académisme propre au cinéma asiatique. À l'inverse, dans *Illu-*

minata, John Turturro cède à l'excès contraire, en étouffant son film sous une ambition démesurée. La lourdeur qui s'en dégage provient non pas d'un excès de culture mais de sa monstration appliquée, sur un sujet débattant de la difficile relation entre amour et création.

Il arrive aussi qu'un film déçoive parce que son réalisateur se répète, qu'il se plagie. Que dire d'autre de *Tango* de Carlos Saura, mitonné selon les recettes de ses films antérieurs? La variante est qu'ici la chorégraphie porte sur le tango qui incidemment sert de prétexte à une pseudo-réflexion «songée» sur l'Argentine, mais pour le reste les ingrédients sont les mêmes: un fil conducteur un peu lâche évoquant les rapports obligés entre l'art et la vie, avec leurs contradictions, relie entre eux artificiellement un éventail de numéros dansés. Le chef opérateur Vittorio Storaro, qui sur ce film travaille avec Carlos Saura pour la troisième fois, y expérimente un nouveau système pour le cinéma et la télévision du futur, ce qui lui a valu le Grand Prix technique CST: c'est bien là tout l'intérêt de ce produit visuellement impeccable.

Il arrive qu'un film déçoive parce que le réalisateur se paie la gueule du spectateur, comme le fait Paul Auster dans *Lulu on the Bridge*. S'il fonctionne assez bien au premier degré, ce film dévoile en fin de parcours son côté factice, plaqué, les ficelles de son récit. D'abord scénariste (pour Wayne Wang et d'autres), Paul Auster a concocté ici une histoire inutilement compliquée qui piège le spectateur en voulant lui faire admettre de façon maladroite que toute l'action, manifestement issue de la tête d'un scénariste, se serait passée en quelques instants dans la tête de son héros (Harvey Keitel) agonisant. Du déjà vu...

À l'inverse, il arrive qu'un jeune réalisateur ne fasse pas assez confiance au spectateur, comme c'est le cas de Siegfried avec *Louise* (*Take 2*), présenté aussi à Un certain regard. Ce film cerne dans un style nerveux la difficulté d'être et d'aimer d'une poignée d'adolescents qui gravitent autour de Louise (Élodie Bouchez). S'il n'évite pas les lieux communs propres au jeune cinéma français, et si le jeu d'Élodie Bouchez souffre évidemment de la comparaison inévitable avec sa présence dans le film d'Érick Zonca, il n'en demeure pas moins que ce film énergique accroche visuellement. Malheureusement, Siegfried cède à la complaisance d'avoir capté de belles images, telles ces traînées proprement picturales qui sont réussies mais qu'il a le tort de répéter sans justification.

Bref, même si le résultat a été en deçà de l'espoir suscité lors du dévoilement de la programmation, on gardera de cette édition du 51^e Festival de Cannes, à part quelques titres réchappés des sections parallèles, surtout le souvenir d'une Sélection officielle de qualité, malgré certains ratés, une sélection axée sur une volonté de présenter un cinéma «autre», qui ose explorer de nouvelles avenues, surtout sur les plans narratif et formel, et qui est de nature à casser l'approche mollement consensuelle de la critique. Dans les pages qui suivent nous revenons sur les films tout juste mentionnés ici qui méritent un débat.

Ajoutons enfin, en guise d'épilogue, qu'il fallait être un peu maso pour présenter *Godzilla* en séance de clôture, puisque ce très mauvais film de Roland Emmerich, répétitif et ennuyeux, dépourvu d'humour et d'imagination, insiste, à travers ses fausses fins en cascade, sur l'incapacité des Français à gérer une crise, puisque le monstre a survécu! À l'évidence, dans *Godzilla II* les Américains prendront les choses en main, mais le Festival de Cannes survivra-t-il lui-même à sa propre crise, au monstre qu'il abrite? ■

LE CINÉMA DE CANNES

PERTINENCE

PAR JACQUES KERMABON

Plongez une grande quantité de pellicule impressionnée dans la marée cannoise, laissez mariner et regardez ce qui surnage: des films — excellente Sélection officielle cette année —, des pays — plutôt que le convenu continent asiatique, je soulignerais les bonheurs lusitaniens: Manoel de Oliveira, Paulo Rocha, Teresa Villaverde —, des motifs... Ainsi, parmi ceux-ci, cette année, j'ai cru voir beaucoup d'argent circuler, des billets que l'on glisse dans la main d'un autre, des dettes qui gangrèment la vie.

Entre *Inquiétude*, *Les fleurs de Shanghai*, *Claire Dolan*, *À vendre*, il a beaucoup été question de prostitution. Parallèlement, plusieurs films mettaient en place des relations amoureuses dans lesquelles des rapports d'argent s'insinuaient, comme par exemple *L'école de la chair* de Benoît Jacquot et *La vie rêvée des anges* d'Érick Zonca. *Les corps ouverts* de Sébastien Lifshitz me vient aussi à l'esprit. Présenté à Cinémas en France, ce film met en scène l'itinéraire d'un jeune beur écartelé entre l'école et le travail, son savoir occidental et son amour pour son père, sa solitude dans la rue et le refuge familial, l'homosexualité et l'hétérosexualité. Il passe un casting pour un film, occasion pour le prétendu réalisateur de nouer une relation amoureuse avec lui. Là encore le lien qui s'établit entremêle dépendances sexuelle et sociale (le rêve d'entrer dans le monde du cinéma). Excellent film au demeurant qui, pour rendre compte de l'éclatement psychologique du personnage principal (interprétation très sensible de Yasmine Belmadi), opte pour une construction kaléidoscopique brillamment orchestrée.

Vivant plutôt dans l'informulé — et admirant toujours ceux qui tiennent un discours synthétique sur eux, sur la société, sur le monde — il me faut souvent les mots d'un