

Crise du cinéma en salles Les festivals et les auteurs à l'Index

Philippe Gajan

Numéro 128, septembre 2006

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/10081ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gajan, P. (2006). Crise du cinéma en salles : les festivals et les auteurs à l'Index. *24 images*, (128), 7–9.

Crise du cinéma en salles

Les festivals et les auteurs à l'Index

par Philippe Gajan

Alors que depuis des années on s'interroge sur la difficulté pour les films d'auteur de rejoindre le public, des journalistes¹ accusent certains cinéastes (et non des moindres) d'avoir abdicué, de ne travailler que pour les festivals, d'ignorer les spectateurs, et finalement de verser dans un certain conformisme. La charge est énorme! Ce glissement, on le voyait venir, alors que depuis quelques années déjà les films dits « de festival » ont souvent été associés à la crise du cinéma en salles. En clair, les festivals ne jouent plus leur rôle traditionnel de « rampe de lancement ». Considérés comme « difficiles », sans véritable potentiel commercial, la plupart des films sélectionnés lors de ces manifestations ne sortiront tout simplement pas en salles hors de leur pays d'origine (et encore!) et seront limités au circuit des festivals.

Face à cet état des lieux, plusieurs attitudes sont possibles. Celle qui consiste à se retourner contre les auteurs et les festivals qui les sélectionnent en mettant en cause encore une fois la fonction du cinéma, le rôle et la responsabilité de ces courroies de transmission que sont les festivals et la critique et, du coup, la place de l'artiste dans la société, nous semble grave et dangereuse. Ces débats nous passionnent bien sûr et passent, justement selon nous, par le regard de ces cinéastes mis aujourd'hui sur la sellette.

Philippe Person dans *Le Monde diplomatique* fustige le « Festival [de Cannes qui] s'est fait une spécialité d'un "auteurisme individualiste" qui lui permet de traiter de tous les malheurs du monde sans avoir à prendre une position affirmée. Cette option se caractérise avant tout par un primat de la forme sur le fond, de l'individuel sur le collectif, de l'esthétique sur le politique [...] sauf exception, règne un cinéma du moi, du mal-être, de la recherche d'un ailleurs rêvé ou fantasmé. » Notre collègue Gérard Grugeau² réagissait à cette affirmation en faisant remarquer que « ce cinéma-là est à l'image de notre monde actuel. Il témoigne à sa façon. On sait que la conscience narcissique a succédé à la conscience politique. Et comme l'a déjà écrit Bergala, "le cinéma aujourd'hui est beaucoup du côté de l'image. Mais il reviendra du côté de la réalité. C'est une loi presque dialectique". Si le cinéma des Dardenne nous touche tant, c'est peut-être qu'il anticipe ce retour de balancier et cristallise cette soif que nous avons de croiser à l'écran un regard qui nous interpelle. Que je sache, Moretti continue lui aussi de rendre compte d'un état du monde avec *Le caïman*. Et on a remis la palme d'or à Ken Loach, cinéaste social s'il en est, ce qui limite la portée de cet argumentaire. Et on ne me fera pas croire que les Bruno Dumont et Pedro Costa n'ont pas un point de vue affirmé. C'est tout le contraire, et surtout tout le contraire d'un cinéma individualiste! »

Certes, il n'est pas question pour autant de fermer les yeux sur ce qui peut nous irriter à Cannes. En ce sens, l'accusation d'ab-

sence de prise de position politique formulée par Philippe Person est intéressante. Le Festival de Cannes serait donc coupable d'avoir privilégié la position de l'autruche devant la montée de l'idéologie libérale, quand ce n'est pas de s'être prêté aux visées mercantiles de Hollywood en sélectionnant les *Da Vinci Code* et autres *Star Wars III*? Il est d'ailleurs vrai que Thierry Frémaux

lui-même, délégué artistique de l'événement, prête flanc à ces détracteurs en affirmant que « plus que jamais, le cinéma se fait reflet du monde et son extrapolation. La sélection 2006 du Festival de Cannes conjugue en ce sens une double proposition : montrer les conséquences des mouvements politiques et sociaux du monde (avec l'émergence d'un nouveau cinéma européen, et en



Les états nordiques (ci-dessus) tout comme *La neuvaïne* auront été vus hors du Québec grâce à la trentaine de festivals où chacun d'eux a été présenté.



Avec *Le caïman* Nanni Moretti continue à rendre compte d'un état du monde.

particulier celui des pays de l'ancien bloc de l'Est) et projeter les grandes questions sur l'avenir de notre planète.»³ Un festival doit-il précéder sa sélection ou même l'assujettir à une idéologie politique? Certes le choix des films dessine une ligne éditoriale, mais les films ne s'additionnent pas pour dresser une cartographie exacte de notre monde et de ses aspirations. Un festival n'est pas une œuvre composée de films comme autant de chapitres. Chaque film se doit d'être unique. Chaque grand cinéaste offre une parcelle de sa vision du monde et, à ce titre, affirme une position politique. Cela est pour nous de l'ordre de l'évidence. En cela, nous souscrivons par contre entièrement à cette définition de Philippe Person : « [Le cinéma] peut être aussi un art... cet art, forcément impur, ne devrait avoir qu'une ambition : ouvrir le regard du spectateur au monde et non lui dicter une vision officielle. »

D'où notre embarras quand ce dernier poursuit son argumentaire en précisant son attaque sur les cinéastes : « Le "prisme" auteuriste est aussi un biais déformant de la réalité... Dans l'ensemble, d'ailleurs, Cannes et la critique qui suit ses choix préfèrent les auteurs "occidentalisés", ceux dont on lit immédiatement les intentions à ceux qui nécessitent un effort de compréhension pour saisir les particularismes, les modes de pensée mal connus des Occidentaux. [...] le danger guettant souvent ces auteurs qui donnent au Festival l'illusion d'exprimer la diversité du monde, c'est qu'ils finissent par ne travailler que pour lui et pour gagner des prix les justifiant dans leur pays d'origine, effaçant ainsi le fait que leur cinéma n'a aucun impact auprès de leurs concitoyens. » Plus qu'au festival de Cannes,

ce à quoi s'attaque Person, c'est à une conception du cinéma et partant, à des auteurs mis à leur tour sur le banc des accusés. Encore une fois, il suffit de regarder la liste des cinéastes sélectionnés année après année pour s'étonner d'une telle charge. Accuser Wong Kar-wai d'être « occidentalisé » par exemple ne rime à rien, car son cinéma n'a pas la prétention de témoigner d'une réalité socioéconomique. Hou Hsiao-hsien n'est pas reconnu à Taïwan? Il serait facile de répondre qu'il ne l'est guère plus ailleurs en dehors justement d'un cercle de cinéphiles qui courent les festivals de cinéma. Faudrait-il pour autant l'ignorer? Sans prétendre être le reflet de la réalité de son île, son cinéma correspond pourtant à la définition qu'en donne plus haut Philippe Person. À moins que justement on ne restreigne l'ouverture du regard à un strict point de vue socioéconomique. Nous nous refusons alors à souscrire à une proposition qui limiterait l'artiste à être le porte-drapeau d'une nation et qui voudrait instrumentaliser le cinéma. Heureusement, il n'y a pas que des Michael Moore sur la planète cinéma! L'ouverture du regard passe par une prise en compte d'un monde où les cultures s'influencent mutuellement. Un certain cinéma asiatique a été influencé par la Nouvelle Vague française, il suffit de penser par exemple à l'hommage rendu à Jean-Pierre Léaud par Tsai Ming-liang dans *Là-bas, quelle heure est-il?* Dans *H Story*, Nobohiro Suwa s'emparait de *Hiroshima mon amour* de Resnais pour justement s'interroger sur le regard de l'autre. À l'inverse, plus personne ne s'offusque du recyclage des films de genre de Hong-Kong par Tarantino. L'art devrait-il avoir des frontières?

Reste le problème de l'impact de l'œuvre sur les concitoyens de l'artiste et la question du rôle joué par le cinéma. Bien que Moretti ait prouvé au cours du temps que cela reste une de ses préoccupations majeures, en participant à des mouvements de citoyens, par exemple les « Girotondi », il est l'un des premiers justement à affirmer qu'un film ne peut remplacer l'action politique (même si nous encourageons le milieu politique à s'en abreuver!). Le film procède autrement. Il dicte rarement une vision officielle, et son impact ne peut se mesurer de façon immédiate. Pourtant, son influence est réelle, de la même manière qu'est réel l'impact de la pensée d'un philosophe ou de la culture en général : réel mais rarement immédiat, impossible à quantifier et difficile à qualifier. Est-ce cela qu'on entend par film difficile? Est-ce qu'on reproche à Michel Foucault d'être inutile parce que difficile, de ne pas répondre à la définition d'un plaisir immédiat? Sous prétexte que le cinéma est également une industrie et un divertissement, il ne pourrait pas être un art, c'est-à-dire une façon différente de penser le monde?

Sur ce dernier point, nous nous opposons au texte de Marc-André Lussier paru dans *La Presse* qui reprenait sensiblement le même argumentaire que Philippe Person, toutefois sans mettre de gants : « Ceux qui auront suivi assidûment la compétition cette année auront forcément constaté que le cinéma se trouve à un carrefour. Les films qu'a choisis le délégué général Thierry Frémaux illustrent sans équivoque le fossé qui est en train de se creuser entre le cinéma de création (ce qu'on appelait auparavant le cinéma "d'art et d'essai") et le cinéma à vocation plus "populaire". Jadis Fellini, Truffaut, Bergman et tous les autres grands maîtres pouvaient à la fois être célébrés à Cannes et obtenir des succès publics. » Et il poursuivait, cette fois en ciblant quelques cinéastes contemporains : « Les auteurs "purs et durs" sélectionnés en compétition cette année (Bruno Dumont avec *Flandres*, Pedro Costa avec *En avant, jeunesse!* et même Nuri Bilge Ceylan avec *Les climats*) ont enfoncé le (même) clou. Ils ont proposé en outre des films difficiles qui ne peuvent pratiquement pas espérer autre chose qu'une tournée dans le circuit des festivals. Le plus grave, c'est que ces œuvres semblent sciemment conçues pour s'insérer dans l'esprit de ces manifestations ponctuelles et ne tiennent aucunement compte du fait qu'elles

risquent un jour de se retrouver devant des spectateurs.»

Nous y revoilà. Marc-André Lussier oppose cette fois le film «condamné» au circuit des festivals et le cinéma populaire. Comme si les deux ne pouvaient coexister, comme si aujourd'hui il n'existait pas toujours des cinéastes à la fois populaires et adulés par les festivals (Almodóvar, Eastwood). En isolant les films les plus audacieux, Marc-André Lussier oublie que justement les festivals sont les lieux par excellence où faire des expériences cinématographiques différentes.

La neuvaïne ou **Les états nordiques**, pour ne citer que des films d'ici, n'auront été vus à l'extérieur du Québec que par l'intermédiaire du circuit des festivals (près d'une trentaine dans un cas comme dans l'autre). Enfin, oublie-t-il qu'il y a encore des gens, dont nous sommes, qui attendent avec impatience le dernier Garrel, le prochain Hou Hsiao-hsien? À l'affirmation trop souvent entendue : « Nous produisons ce que les gens veulent voir », nous opposons notre passion et notre curiosité, l'idée que le cinéma de demain est justement celui que nous n'avons pas encore vu, le prochain **Tropical Malady**, les nouveaux films de Dumont, de Costa et de Ceylan. En cela, les différents festivals jouent ce rôle de pourvoyeur. Ils sont des lieux de découverte. Dès lors, le critique, tout comme le programmateur, n'est pas celui qui sanctionne mais celui qui partage et défend un point de vue. « Comme si **L'avventura** d'Antonioni, qui marquait l'entrée du cinéma dans la modernité, n'était pas un film "difficile" dans les années 1960 », nous rappelle Gérard Grugeau. Les exemples de ces films «difficiles» qui hantent notre mémoire comme ils jalonnent l'histoire du cinéma sont légion. Et d'ailleurs, poursuit notre collègue, «le public n'a jamais suivi au moment des grandes ruptures esthétiques de l'histoire de l'art. Les batailles entre les Anciens et les Modernes ont été nombreuses. Et c'est là que la critique d'art et, plus systématiquement, de cinéma devient un relais essentiel de la médiation culturelle.» L'exemple des peintres impressionnistes, boudés de leur vivant, aujourd'hui «stars» des musées et expositions aux quatre coins du monde, est bien connu. Pourquoi n'en serait-il pas de même pour les cinéastes que nous défendons aujourd'hui?

Quant à la tentation de se référer à un certain «âge d'or», l'époque où Fellini par exemple venait inmanquablement combler festivaliers, critiques et public, l'idée est certainement très séduisante, mais les temps ont changé. Sans entrer dans les détails d'une analyse sociologique de la cinéphilie et des habitudes de «consommation culturelle», force est de constater qu'hier encore, lorsque venait le temps d'analyser la crise du cinéma en salles, en lieu et place des festivals et des cinéastes, on pointait du doigt la télévision, Hollywood qui prenait toute la place sur les écrans, le spectateur et l'éducation du public en général, la loi de l'offre et de la demande (la multiplication des manifestations culturelles), les distributeurs et l'absence de prise de risque, l'inflation des budgets de production ou encore l'absence de budget, la vidéo domestique, le DVD, le cinéma maison mais également la naissance des chaînes spécialisées et, maintenant, la vidéo sur demande... Nous l'avons dit, la crise, si elle est bien réelle, ne date pas d'hier. Et, très tôt, l'industrie du cinéma a inventé des stratégies pour contrer l'érosion de la fréquentation des salles. La dernière en date de ces stratégies hollywoodiennes, les **blockbusters** (né avec **Jaws**, en 1974) et les produits dérivés (**Star Wars**, 1977), ne correspond pas tout à fait à l'idée que l'on se fait d'une éducation à la cinéphilie. Désormais, il faut créer l'événement! Débute alors l'incroyable inflation des budgets de promotion qui atteignent et dépassent parfois les budgets de production, lesquels explosent littéralement. Une spirale folle qui entraînera bientôt d'autres pays à imiter cette façon d'en-

visager l'industrie du cinéma. Pour faire un «bon» film (entendre un film qui rapporte), l'idée se répand qu'il faut un gros budget. Le Canada, et particulièrement le Québec, souscrit aujourd'hui totalement à cette idée. Avec les conséquences que l'on connaît : car si l'enveloppe globale allouée aux bailleurs de fonds n'augmente pas, il y aura moins de films, moins de cinéastes qui tourneront, moins de propositions pour le spectateur, moins de diversité sur les écrans. Quel dilemme pour Téléfilm Canada qui vit aujourd'hui douloureusement l'échec de sa politique et de ses désormais tristement célèbres enveloppes à la performance!

En 2006, la situation est finalement simple : le box-office joue au yoyo aux États-Unis comme partout ailleurs (ou presque), Hollywood se déguste en cinéma maison, le film d'auteur circule de festival en festival. La profession de cinéaste est en crise et les distributeurs n'ont tout simplement plus les moyens d'acheter et de promouvoir les films. Que faire? Certainement pas condamner les festivals et les «films de festival», derniers remparts contre la mondialisation et la pensée unique. Certes, on aimerait voir plus souvent ces films vivre leur vie en salles. Mais ce serait trop réducteur de les accuser d'être responsables de la crise du cinéma comme il serait également réducteur d'accuser les auteurs de cécité. ❧

1. Nous citerons les articles de Philippe Person (paru dans *Le Monde diplomatique* de mai 2006) et de Marc-André Lussier (publié dans *La Presse* du 4 juin 2006), mais ces textes, et les idées qu'ils avancent, ne sont pas isolés.
2. Les propos de Gérard Grugeau cités ici sont issus d'un échange de courriels concernant le contenu du présent article.
3. Dossier de presse du Festival de Cannes 2006, p. 10.



Les climats de Nuri Bilge Ceylan. Les festivals sont les lieux par excellence pour faire des expériences cinématographiques différentes.