

LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

GILLES JACOB

CHACUN SON CINÉMA



par Stéphane Delorme,
Vincent Malausa, Jean-Philippe Tessé



"Il se demanda pourquoi nous voulons accomplir tout ce qui est grand, avant même d'être capables de faire de petites choses."

Jim Harrison

Le président du festival de Cannes, Gilles Jacob, avait l'embarras du choix pour fêter le soixantième anniversaire du festival en 2007. Son objectif a été, selon ses propres mots, de « fêter soixante ans de création par une création ». Une création qui sera en fait double. C'est d'abord un film collectif, original, « conçu et produit » par Gilles Jacob, selon les termes indiqués au générique. C'est aussi évidemment un cumul de créations individuelles,

une trentaine de cinéastes ayant répondu à l'appel du président. Autant de manières de voir et de penser le cinéma qui par-delà les singularités ne sont pas sans dessiner quelque chose du cinéma d'aujourd'hui.

SOMMAIRE

Synopsis	1
Fiche technique	
Production	2
Exploitation	3
Document	
Découpage séquentiel	4
Structure	5
Ouverture pédagogique 1	
Point de vue :	
« Une image du cinéma »	6
Ouverture pédagogique 2	
Point de vue :	
« La règle du je »	8
Ouverture pédagogique 3	
Point de vue :	
« La salle défaite »	10
Ouverture pédagogique 4	
Analyses de films	12
<i>Maladresse</i> d'Elia Suleiman	12
<i>La Fonderie</i> d'Aki Kaurismäki	13
<i>Electric Princess Picture House</i> de Hou Hsiao-hsien	14
<i>J'ai fait 9000 km</i> de Wong Kar-wai	15
<i>Premier baiser</i> de Gus Van Sant	16
<i>Absurda</i> de David Lynch	17
Figure	18
Passages du cinéma	19
Filiation	20
Who's Who	

**CAHIERS
DU
CINEMA**

Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

CNC

Minsitère
**Culture
Communication**

Directeur de publication : Véronique Cayla.

Propriété : CNC (12 rue de Lübeck – 75784 Paris Cedex 16 – Tél.: 01 44 34 36 95 – www.cnc.fr).

Rédacteur en chef : Stéphane Delorme. Conception graphique : Thierry Célestine. Iconographie : Carolina Lucibello. Révision : Sophie Charlin. Auteurs du dossier : Stéphane Delorme, Vincent Malausa et Jean-Philippe Tessé. Rédacteur pédagogique : Simon Gilardi.

Conception et réalisation : Cahiers du cinéma (9, passage de la Boule-Blanche – 75012 Paris – Tél.: 01 53 44 75 75 – Fax. : 01 53 44 75 75 – www.cahiersducinema.com).

Les textes sont la propriété du CNC. Dossier maître et fiche élève sont disponibles sur le site du CNC, rubrique Publications : www.cnc.fr.



Pyramide Distribution/DR

La commande de Gilles Jacob était très libre. Le contrat était de réaliser un court-métrage avec pour seules contraintes *la durée* (trois minutes) et *le lieu* (la salle de cinéma). La formule « Chacun son cinéma » s'entend donc d'abord comme « A chacun sa salle de cinéma ». Plus largement c'est à un hommage personnel au cinéma, à la magie du cinéma, auquel sont invités les cinéastes de tous horizons afin de retrouver, comme le dit le sous-titre, « *ce petit coup au cœur quand la lumière s'éteint et que le film commence* ».

Ce livret est découpé en deux niveaux : un texte principal et des ouvertures pédagogiques.

Le texte principal a pour visée de fournir les informations nécessaires (biographiques, techniques, historiques) à l'approche du film. Il propose ensuite des réflexions d'ensemble et des analyses de détail afin de donner à comprendre la portée (dans l'histoire du cinéma, ou d'un genre) et la singularité de l'œuvre étudiée. Une première partie privilégie les textes de fond sur double page, ponctués par une analyse de séquence qui donne une illustration précise à l'analyse plus globale du film ; une deuxième partie multiplie les entrées pour offrir à l'enseignant divers angles d'étude.

Les ouvertures grisées en marge ont pour visée de prolonger la réflexion selon un angle pragmatique. Rédigées par un autre rédacteur que celui du texte principal, elles s'adressent directement à l'enseignant en lui proposant des exemples de travail concrets, en lui livrant des outils ou en lui fournissant d'autres pistes. L'idée générale est de repartir de l'impression que les élèves ont pu avoir, d'interroger leur vision du film. Un atelier pédagogique en fin de dossier vient ponctuer ce parcours.

Chacun son cinéma

Du Ce petit coup au cœur quand la lumière s'éteint et que le film commence France, 2007

Conception et production : Gilles Jacob
Producteur délégué : Elzevir films en association avec StudioCanal et Arte

Réalisation des courts-métrages (par ordre alphabétique) :

Theo Angelopoulos, Olivier Assayas, Bille August, Jane Campion, Youssef Chahine, Chen Kaige, Michael Cimino, David Cronenberg, Jean-Pierre et Luc Dardenne, Manoel de Oliveira, Raymond Depardon, Atom Egoyan, Amos Gitai, Hou Hsiao-hsien, Alejandro Gonzalez Iñárritu, Aki Kaurismäki,

Durée : 1h50
Première mondiale : 20 mai 2007
Sortie française : 31 octobre 2007

Abbas Kiarostami, Takeshi Kitano, Andrei Konchalovsky, Claude Lelouch, Ken Loach, David Lynch, Nanni Moretti, Roman Polanski, Raoul Ruiz, Walter Salles, Elia Suleiman, Tsai Ming-liang, Gus Van Sant, Lars Von Trier, Wim Wenders, Wong Kar-wai, Zhang Yimou

Historique

Cannes avant Gilles Jacob

1939. La première édition devait se tenir en septembre pour concurrencer la Mostra de Venise, créée en 1932 et maintenue sous l'emprise de Mussolini. Il s'agit donc de créer un grand festival sans pression politique. Le 1^{er} septembre, jour de l'ouverture, l'Allemagne envahit la Pologne. Le festival est arrêté.

1946. La première édition a lieu du 20 septembre au 5 octobre. Les 45 longs-métrages en compétition sont choisis par les 19 pays présents. Le jury, composé de délégués de chaque pays, remet 11 Grands prix, dont un pour *Rome ville ouverte* de Roberto Rossellini. Dès l'an suivant, le jury rassemble des personnalités et le palmarès se réduit à cinq Grands prix classés par genres. Le festival n'a pas lieu en 1948 et 1950, mais à partir de 1949 la récompense suprême est singularisée (Grand prix, *Le Troisième homme* de Carol Reed).

1952-1972. Un même délégué général dirige et stabilise le festival, Robert Favre Le Bret, qui devient ensuite président jusqu'en 1984. 1951 : Cannes passe au mois de mai. 1955 : la Palme d'or remplace le Grand prix. 1959 : le Marché du film est créé en marge de la sélection officielle.

1968. La plus grande secousse du festival. Par solidarité avec les étudiants, Truffaut, Godard, Lelouch et d'autres obtiennent l'arrêt du festival le 19 mai. La conséquence directe est la création de la Quinzaine des réalisateurs en 1969 par Pierre-Henri Deleau, section non compétitive dédiée à la découverte, en marge de la sélection officielle.

LE film du président

Pour la plupart des cinéastes fêtant le 60^{ème} anniversaire du festival dans *Chacun son cinéma*, Cannes est d'abord et avant tout incarné par Gilles Jacob, en place depuis trente ans. De la bande, il n'y a guère que Claude Lelouch et Roman Polanski à avoir été invités en sélection officielle avant l'ère Gilles Jacob. Comme le dit malicieusement l'épisode de Walter Salles en osant un jeu de mots entre le chanteur et ex-ministre Gilberto Gil et Gilles Jacob : si Cannes est un « *petit village* », Gilles, c'est « *le chef du village* ». C'est lui qui a assuré cet équilibre assez mystérieux entre l'exigence artistique et l'engouement populaire, l'art et l'industrie, le cinéma et la fête, dont le secret réside sans doute dans sa volonté d'« *être toujours du côté des cinéastes* ».

Le délégué général

Né en 1930, il commence par être critique de cinéma en fondant une revue en khâgne en 1949, *Raccords*. Après avoir dirigé une entreprise familiale, il revient à la critique dans les années 70 à *L'Express*, puis devient adjoint du délégué général du festival de Cannes, Maurice Bessy, en 1976. L'année suivante il est élu délégué général pour l'édition de 1978. Il le restera jusqu'en 2001, date à laquelle, à 71 ans, il passe la main à Thierry Frémeaux pour la direction artistique, mais prend le titre de président du festival.

Dès qu'il prend les rênes en 1978, il apporte deux changements d'importance. Il crée la Caméra d'or (qui récompense le meilleur premier film toutes sections confondues) et la section Un Certain regard, qui permet à la sélection officielle d'accueillir des auteurs moins illustres qu'en compétition. Vingt ans plus tard il crée la Cinéfondation qui accueille en résidence de jeunes cinéastes triés sur le volet, n'ayant réalisé que quelques courts-métrages. Ces trois gestes vont tous dans le sens de la découverte de nouveaux talents, ce qui n'était pas auparavant la vocation du festival.

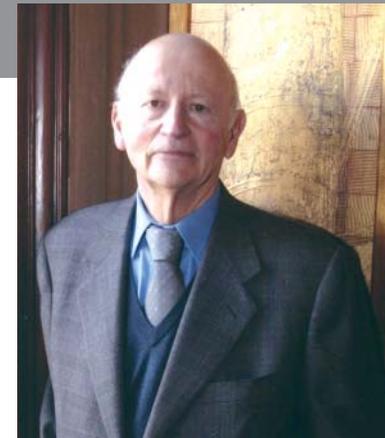
La compétition quant à elle vit une histoire très riche pendant ces trente ans. Les Palmes d'or les plus marquantes sous sa direction artistique restent celles, très discutées, d'*Apocalypse Now* de Coppola en 1979 (ex-aequo avec *Le Tambour* de Volker Schlöndorff) et de *Sous le soleil de Satan* de Pialat (1987) ; celles, inattendues,

de *Sexe, mensonges et vidéo* (Soderbergh, 1989) et *Pulp Fiction* (Tarantino, 1995), qui marquent le renouveau du cinéma indépendant américain ; celle, très influente, de *Rosetta* des frères Dardenne (1999) ; celle, unanime, de *Paris, Texas* de Wim Wenders (1984).

La mémoire de Cannes

Gilles Jacob a pris soin maintes fois de célébrer l'histoire de Cannes. En 1987, il réalise en compagnie de son fils, Laurent Jacob, une compilation célébrant les 40 ans du festival, intitulée *Le Cinéma dans les yeux*. Devenu président, il réalise trois moyens-métrages sous le titre générique *Au cœur du festival : Histoires de festival* (2002), film de montage racontant l'évolution de Cannes ; *Les Marches, etc.* (2003), florilège de la fameuse « montée des marches » ; *Epreuves d'artistes* (2003, coréalisé par Samuel Faure), série d'entretiens avec trente cinéastes qui donnent leur vision du cinéma. *Chacun son cinéma* s'intègre donc dans cette célébration de Cannes qui prend chaque fois une forme différente et traite un axe particulier du festival.

En 2009 enfin, Gilles Jacob publie un livre de souvenirs, *La Vie passera comme un rêve* (Robert Laffont) où il retrace, cette fois sous un angle personnel, l'expérience de direction du festival de Cannes. Il révèle les anecdotes épiques concernant la sélection d'*Apocalypse Now* ou de *La Porte du paradis* (Cimino, 1981) et les anecdotes piquantes concernant les délibérations du jury : on apprend comment Nanni Moretti manipule Isabelle Adjani pour imposer *Le Goût de la cerise* de Kiarostami, Palme d'or (1997), ou comment Polanski offre trois prix à *Barton Fink* (1991) parce que rien ne trouve grâce à ses yeux, pas même *Van Gogh* de Pialat. Le bandeau rouge qui entoure ce livre de souvenirs surnomme Gilles Jacob, mémoire vivante du festival, « Citizen Cannes ».



Gilles Jacob © AFFIIF

UN FILM À PLUSIEURS VIES

A film exceptionnel, exploitation exceptionnelle. La visée de Gilles Jacob était d'excéder les limites du festival pour ne pas refermer le film sur l'anniversaire de la manifestation.

Casting cannois

Première vie : le film est programmé en première mondiale à Cannes en ouverture. Le président s'est peu exprimé sur la question du casting mais il est évident que les cinéastes cannois sont très représentés. 14 ont reçu la Palme d'or : Angelopoulos, Moretti, les Dardenne, Jane Campion, Lars Von Trier, Claude Lelouch, Gus Van Sant, Roman Polanski, Abbas Kiarostami, Bille August, Wim Wenders, Chen Kaige, David Lynch, Ken Loach. Certains cinéastes liés à Cannes comme Pedro Almodovar, Woody Allen ou Emir Kusturica sont en revanche absents. En plus du clin d'œil amusant de Walter Salles à son commanditaire « chef du village », en plus de la dédicace de Jane Campion à « Gilles Jacob et Pierre Rissient¹, deux gentlemen du cinéma », plusieurs films affichent clairement que leur objectif est la projection cannoise. Le film de Lars Von Trier ne trouve son impact que si le spectateur qui le voit est assis dans cette même salle aux sièges rouges, dans la même position que le cinéaste danois lorsqu'il est venu présenter *Manderlay* deux ans plus tôt. Le film de Youssef Chahine est pour lui l'occasion de remonter les images (télévisées) du prix qu'il a reçu dix ans plus tôt, pour l'anniversaire précédent du festival, images dont il ne semble toujours pas revenu.

L'autre souci de Gilles Jacob était un souci de représentation géographique, afin de respecter la dimension internationale de Cannes. Les cinq continents devaient être représentés (le cinquième l'est par la néo-zélandaise Jane Campion, seule femme de ce panel et seule femme à avoir reçu la Palme d'or). 25 pays figurent au total. On remarquera que l'Asie est représentée massivement par des cinéastes chinois, de Chine ou Taiwan (Hou Hsiao-hsien, Wong Kar-wai, Tsai Ming-liang, Chen Kaige, Zhang Yimou). L'Afrique uniquement par Chahine, mais le film de Wim Wenders se passe au Congo ; le Moyen-Orient par Kiarostami, Suleiman et Gitai.



Mai et Octobre

À Cannes, les courts-métrages étaient programmés avant les longs en sélection officielle, ce qui pouvait occasionner de belles rencontres ; par exemple, le court de Gus Van Sant a pu être programmé avant son long-métrage en compétition, *Paranoid Park*. *Chacun son cinéma* est diffusé parallèlement sur Canal + le 20 mai dans la foulée de la cérémonie du 60^{ème} anniversaire et le 26 mai sur Arte. Parallèlement le film sort en DVD (éditeur : Studio Canal) le 25 mai, donc, chose rarissime, plusieurs mois avant sa sortie en salles. L'événement était donc planifié pour rayonner au-delà de la Croisette.

Chacun son cinéma a ensuite été distribué en salles en France le 31 octobre 2007. Deux surprises attendaient les spectateurs. Premièrement *Absurda*, l'épisode de David Lynch, qui n'était pas fini à temps pour être inclus dans le film présenté à Cannes a été rajouté, en avant-dernière position. Inversement la contribution des frères Coen, *World Cinema*, présentée à Cannes et lors de la diffusion sur Canal +, est retirée pour des questions de droits. Ce film n'est plus aujourd'hui visible.

Une troisième vie était promise à *Chacun son cinéma* en DVD. La fragmentation du film collectif sied particulièrement bien au médium DVD permettant de sauter d'un court à l'autre sans respecter l'intégrité physique du film. Le disque propose ainsi en menu, au même titre, ou bien un déroulement continu ou bien une entrée par ordre alphabétique de cinéastes : le film est à monter soi-même. Le DVD Collector comprend le court-métrage de David Lynch seulement en bonus et les versions longues de quatre films : ceux de Hou Hsiao-hsien, Iñárritu, Cimino et Suleiman. Un documentaire de cinquante minutes, constitué d'entretiens avec nombre de participants au film, complète le tout.

¹ Pierre Rissient est une personnalité importante, bien que demeurant dans l'ombre. Consultant du festival, il a « amené » à Cannes Jerzy Schatzberg, Clint Eastwood, Jane Campion, Quentin Tarantino...

Document



World Cinema.

Le film en moins

Cette image est le premier plan d'un film retiré de *Chacun son cinéma* pour des questions de droits. *World Cinema* des frères Coen a été projeté à Cannes et diffusé sur Canal +, mais a disparu des copies une fois le festival fini. Il met en scène un cow-boy (Josh Brolin) qui hésite à la caisse d'un cinéma entre *La Règle du jeu* de Jean Renoir et *Les Climats* de Nuri Bilge Ceylan (présenté en compétition à Cannes en 2006). Il opte finalement pour *Les Climats* et en sort très satisfait. Le comique naît de la rencontre improbable d'un cow-boy et d'un film turc, et aussi du sérieux imperturbable que celui-ci met à sa tâche de spectateur, comme un vrai professionnel.

DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL

Chaque chapitre correspond à un film.

1. Générique et *Cinéma d'été* de Raymond Depardon

Alexandrie, Egypte. Un cinéma en plein air se remplit petit à petit. Le projectionniste lance un film indien de Bollywood pour le plus grand plaisir des spectateurs.

2. *Une belle journée* de Takeshi Kitano

La campagne japonaise. Un fermier arrive en vélo pour voir dans une salle vide *Kids Return* de Takeshi Kitano. Le film casse, le projectionniste le répare ; puis la pellicule prend feu. Le spectateur repart en n'ayant (presque) rien vu.

3. *Trois minutes* de Theo Angelopoulos

Dédié « à la mémoire de M.M. ». Dans un cinéma désert Jeanne Moreau dit un texte tiré de *La Nuit* de Michelangelo Antonioni à un Marcello Mastroianni dont l'image est tirée de *L'Apiculteur* de Theo Angelopoulos.

4. *Dans le noir* de Andreï Konchalovskiy

Une projectionniste regarde en boucle *Huit et demi* dans une salle vide tandis qu'un couple fait l'amour dans le noir.

5. *Journal d'un spectateur* de Nanni Moretti

Nanni Moretti raconte quelques souvenirs de cinéma en retournant s'asseoir dans les salles où il a vu les films.

6. *The Electric Princess Picture House* de Hou Hsiao-hsien

Devant un cinéma des années 30, une mère et ses enfants s'apprentent à entrer. A l'intérieur, nous découvrons une salle désaffectée, aujourd'hui ; comme par magie, un extrait de *Mouchette* de Robert Bresson apparaît.

7. *Dans l'obscurité* de Jean-Pierre et Luc Dardenne

Un voleur marche à quatre pattes entre les sièges. Lorsqu'il fouille dans le sac d'une spectatrice, celle-ci lui prend la main, bouleversée par le film qu'elle est en train de voir (*Au Hasard Balthazar* de Robert Bresson).

8. *Anna* de Alejandro González Iñárritu

Un homme raconte à sa compagne aveugle le film

qu'ils regardent ensemble, *Le Mépris* de Jean-Luc Godard.

9. *En regardant le film* de Zhang Yimou

Une toile est tendue dans un petit village de Chine. Excitation générale. Un enfant s'endort au moment où le film commence.

10. *Le Dibbouk* de Haïfa de Amos Gitai

Varsovie, 1936, et Haïfa, 70 ans plus tard : des spectateurs (en surimpression) regardent le même film, *Le Dibbouk* (1937) du réalisateur juif polonais Michal Waszynski. La séance est interrompue à Haïfa ; une bombe explose.

11. *Lady insecte* de Jane Campion

Une étrange et minuscule femme insecte vit dans l'aération d'un cinéma et vient danser dans la salle.

12. *Artaud Double Bill* d'Atom Egoyan

Une femme qui regarde *Vivre sa vie* de Jean-Luc Godard communique par SMS avec un homme qui regarde dans une autre salle *The Adjuster* d'Atom Egoyan.

13. *La Fonderie* de Aki Kaurismäki

Des ouvriers passent de l'usine à la salle de cinéma pour y voir... *La Sortie des usines Lumière* des frères Lumière.

14. *Recrudescence* d'Olivier Assayas

UGC Cité Ciné les Halles, Paris. Un homme épie un couple et vole le sac de la jeune fille. Il s'avère être son ex.

15. *47 ans après* de Youssef Chahine

Le jeune Youssef Chahine présente son film à Cannes en tout anonymat. 47 ans après, en 1997, il reçoit le prix du cinquantième anniversaire pour *Le Destin*.

16. *C'est un rêve* de Tsai Ming-liang

Un homme nous raconte en voix off qu'il a rêvé qu'il mangeait des durians avec ses parents ; il se souvient de sa grand-mère qui amenait des poires au cinéma. Lui enfant, ses parents et sa grand-mère se trouvent rassemblés côte à côte dans une salle onirique.

17. *Occupations* de Lars Von Trier

Lars Von Trier regarde la première de son film *Manderlay* à Cannes ; dérangé par son voisin, il s'en

débarrasse à coups de marteau.

18. *Le Don* de Raoul Ruiz

Sous-titré : « Dialogue d'un cinéophile aveugle avec sa nièce anthropologue ». Le cinéophile aveugle raconte que dans la montagne, il y a un demi-siècle, un évêque a offert un projecteur à des Indiens, qu'ils en ont fait une réplique en bois et projeté *Casablanca*...

19. *Cinéma de boulevard* de Claude Lelouch

Le cinéaste raconte en voix off sa vie et la vie de ses parents en cinq dates, toutes liées à une salle de quartier du 10^{ème} arrondissement à Paris.

20. *Premier baiser* de Gus Van Sant

Un adolescent projette un film dans un palace. A l'écran une jeune fille l'invite à le rejoindre. Ils s'embrassent.

21. *Cinéma érotique* de Roman Polanski

Pendant la projection d'*Emmanuelle*, un couple est dérangé par les râles d'un homme au fond de la salle. Ce qu'ils prennent pour de l'excitation est de la douleur : le spectateur est tombé du balcon.

22. *Sans traduction* de Michael Cimino

Un cinéaste qui ressemble à Godard filme une troupe de musique cubaine dans une salle de cinéma.

23. *Le Suicide du dernier Juif de monde dans le dernier cinéma du monde* de David Cronenberg

David Cronenberg joue le dernier Juif du monde enfermé dans les toilettes du dernier cinéma. Sur la bande-son, un couple de présentateurs commente son suicide avec indifférence.

24. *J'ai fait 9000 km* de Wong Kar-wai

Un homme se souvient de sa rencontre avec une femme dans un cinéma, au son d'*Alphaville* de Jean-Luc Godard.

25. *Où est mon Roméo ?* de Abbas Kiarostami

En Iran, des femmes regardent la projection de *Roméo et Juliette*. La dernière d'entre elles est la comédienne Niku Kheradmand.

26. *La Séance du dernier rendez-vous* de Bille August

Un Danois traduit les dialogues d'un film à son amie iranienne, ce qui dérange trois spectateurs

racistes. Tous sortent... mais se retrouvent à regarder le film dans la cabine de projection.

27. *Maladresse* de Elia Suleiman

Les mésaventures d'Elia Suleiman qui assiste à une projection de son film *Intervention divine*.

28. *Rencontre unique* de Manoel de Oliveira

Un projectionniste lance un film muet en noir et blanc. Il s'agit de la rencontre improbable entre Khrouchtchev et le Pape Jean XXIII.

29. *A 8944 km de Cannes* de Walter Salles

Plan fixe : devant un cinéma qui projette *Les 400 coups*, deux chanteurs font une joute de bons mots dont le sujet est Cannes.

30. *Guerre en temps de paix* de Wim Wenders

Kabalo, au sud du fleuve Congo. Première année de paix après dix ans de guerre civile. Un public jeune est assis à un « Ciné-vidéo » qui diffuse en DVD *La Chute du faucon noir*. Un film de guerre en temps de paix qui se reflète sur leur visage.

31. *Au village* de Chen Kaige

1977. Des enfants regardent *Le Cirque* de Chaplin. Lorsque le projecteur casse, il se mettent à pédaler pour projeter le film. Chassés par un adulte, ils s'enfuient. Un enfant, aveugle, reste seul et demande à finir le film.

32. *Absurda* de David Lynch

Plan fixe d'une salle de cinéma. Off, des voix se demandent ce qui s'est passé. Il est question de ciseaux et du meurtre de Cindy par Tom. Après la terreur suit un apaisement : Cindy danse.

33. *Happy Ending* de Ken Loach

Un père et son fils égrènent les titres des films à voir dans une file de cinéma avant de se raviser et d'aller voir un match de foot.

34. *Epilogue*.

Extrait de la fin du *Silence est d'or* de René Clair. Maurice Chevalier profite d'une séance de cinéma pour mettre son bras sur l'épaule de sa voisine.

LES DEUX SEUILS

Trente-trois courts-métrages, plus un épilogue. Il est inutile de tenter d'analyser la structure de ce film très émiétté qui tire sa saveur de sa variété et de son caractère imprévisible. On peut néanmoins être attentif au début et à la fin du film qui sont des espaces particulièrement signifiants quant au montage choisi.

Ouvrir

Le film commence par une montée de marches rouges sur fond bleu. C'est le gimmick qui ouvre tout film en sélection officielle à Cannes, miroir de la fameuse montée des marches, dehors ; or petit changement, la musique de Nino Rota, compositeur de Federico Fellini, s'invite à la fête. Enchaîne une photo d'un couple regardant un écran blanc au milieu de la nature sur laquelle s'imprime une citation de l'écrivain américain Jim Harrison : « Il se demanda pourquoi nous voulons accomplir tout ce qui est grand, avant même d'être capable de faire des petites choses. » Phrase énigmatique. Le générique défile ensuite puis se termine par une dédicace à Federico Fellini.

Rota + Fellini, on voit sous quel haut patronage est placé *Chacun son cinéma* : celui du cinéaste qui aimait se souvenir (*Amarcord*, 1973) et qui savait lui-même rendre hommage au cinéma (*Huit et demi*, 1963). Un cinéaste qui symbolise à la fois le cinéma, la fête (de circonstance pour un film hommage) et Cannes, où il s'est rendu si souvent et a obtenu la Palme d'or en 1960 avec *La Dolce Vita*. La phrase de Jim Harrison quant à elle est une pensée qui ne concerne pas le cinéma, une leçon de vie, qu'il est étonnant de voir ici au seuil. Elle peut signifier deux choses contradictoires : que les cinéastes tendent vers quelque chose de grand, autant que les spectateurs qui regardent devant eux une image qui les dépasse ; inversement, si on accentue la deuxième partie de la phrase, elle peut signifier qu'il faut savoir « faire des petites choses », par exemple savoir faire des petits films, des courts-métrages, comme dans ce film collectif.

Le premier court (*Cinéma d'été* de Raymond Depardon) est une évidente invitation qui nous convie, nous aussi, à la projection à venir. Des spectateurs entrent, s'assoient, la lumière s'éteint petit à petit. Seul le film de Zhang Yimou (9) aurait pu prétendre au même effet. Les cinq films qui suivent le premier (2-6)



enchaînent en revanche les salles vides en contradiction avec le documentaire de Depardon, ce qui donne d'emblée une impression inattendue de fin du cinéma. Même si deux épisodes sont des comédies (Kitano, Moretti), ceux de Angelopoulos, Konchalovsky et Hou Hsiao-hsien assombrissent et donnent le La. Les 7 et 8 (Dardenne et Iñárritu), qui semblent jumeaux, présentent tous deux une jeune femme émue face à un film dont on ne nous présente que le son. Ils rectifient le tir et lancent le thème de la « magie du cinéma ». Le film ne cessera de balancer entre ce thème et le retour constant de considérations mortifères.

Fermer

À l'autre bout, le dernier épisode, celui de Ken Loach est un véritable pied de nez : un père et son fils égrènent dans une file d'attente les possibilités (qui semblent infinies comme si ce petit hall de cinéma ouvrait sur le plus grand des multiplexes) avant de se raviser et de préférer passer l'après-midi au foot. Invitation cette fois à sortir de la salle pour retrouver la lumière du jour ; mais également et surtout constat désenchanté que le cinéma « n'est plus ce qu'il était ». Rien ne donne envie à l'enfant qui sort dans la rue comme libéré, sous la clameur formidable du public de foot. Que Ken Loach termine son film, et Gilles Jacob son film collectif, par cette clameur est d'autant plus cruel, certainement de manière involontaire (Ken Loach est le dernier parce qu'il est la dernière Palme d'or en date), que le public a beaucoup déserté les salles et qu'on n'a presque pas entendu les bruissements ou l'enthousiasme des spectateurs. La promesse du foot, c'est la promesse d'une ferveur disparue.

L'épilogue rattrape le coup. Apparaît un film hollywoodien en noir-et-blanc, qui s'avère être le film que regarde Maurice Chevalier dans *Le Silence est d'or* de René Clair. Cette projection bricolée, avec le projectionniste s'activant derrière le public, renvoie aux débuts du cinéma. Maurice Chevalier passe sa main sur l'épaule de sa voisine : « Vous aimez quand ça finit bien, Mademoiselle ? » « Oh oui Monsieur ! ». La salle de cinéma redevient un lieu de drague et de rencontre : le lieu des premiers baisers. Les deux personnages se félicitent que cela finisse « bien ». Le happy-end efface le goût amer du *Happy Ending* de Ken Loach.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 1

Comment faire court ?

La contrainte des trois minutes oblige les cinéastes à être particulièrement attentifs à l'économie narrative de leur film. Avec les élèves, on peut chercher à mettre en lumière les différentes solutions trouvées pour construire un récit en un temps si court.

La majorité des films n'est composée que d'une seule séquence, la salle de cinéma faisant office d'unité de lieu, la séance (entière ou partielle) d'unité de temps. Il est intéressant de demander aux élèves lesquels sont filmés en un seul plan, dit « plan-séquence » (Dardenne, Iñárritu, Cronenberg, Lynch) ; test : le film de Ken Loach est-il filmé en un seul plan ?

Quels films rompent brutalement l'unité de temps (Hou Hsiao-hsien, Chahine) ? Mais rompent-ils l'unité de lieu ? Inversement lesquels malmènent l'unité de lieu en ouvrant sur un autre espace (Van Sant, Kaurismäki) ou sur d'autres espaces (Moretti) ?

On notera enfin comment la fin des films obéit à deux règles classiques du court-métrage. D'abord l'effet de boucle, l'image finale reprenant l'image inaugurale (Kitano, Konchalovsky, Lelouch). Et surtout le récit à chute, dont on peut distinguer les variations (surprise, gag, révélation) dans de nombreux épisodes (Assayas, August, Oliveira, Loach, Von Trier, Polanski, Kaurismäki, Dardenne).



UNE IMAGE DU CINÉMA

Quelle image du cinéma donne ce collectif ? Evidemment la pluralité des propositions multiplie les pistes, et pourtant il y a bien un dessin d'ensemble qui se dégage. Une image du cinéma, une thèse sur le cinéma, comme si le « chacun son cinéma » devenait le cinéma de chacun.

Après le cinéma

« *Il y a quelqu'un ?* » demande Jeanne Moreau tandis que des sirènes laissent entendre que la situation n'est pas plus gaie dehors que dedans. Le film de Theo Angelopoulos a un effet sinistre de glaciation du cinéma. Le cinéma est mort. Le hall est transformé en musée, avec exposition de parapluies et d'imperméables. On ne peut que faire revenir les fantômes et répéter les mots du passé. La salle est vide comme un peu partout (cf. « La salle défective ») ; les salles combles ne subsistent que dans des espaces lointains, en Egypte (Depardon), en Chine (Zhang Yimou), en Iran (Kiarostami).

Nombre de films se placent ainsi après la mort du cinéma. La coupure en deux du film de Hou Hsiao-hsien obéit à un avant/après où seul un fantôme encore une fois (Mouchette sur son auto-tamponneuse) nous rappelle la grandeur passée au milieu des décombres. Le ton nostalgique prend même un tour apocalyptique avec l'épisode de David Cronenberg, *Le Suicide du dernier Juif dans le dernier cinéma du monde*. La salle noyée au milieu des ordures, le personnage se réfugie dans les toilettes (cassées). La télé-réalité a entièrement remplacé le cinéma et donne à voir du direct pur, avec une préférence pour le sang frais. « *Le monde entier sera soulagé quand cet endroit aura disparu.* » dit la speakerine, car le cinéma était un lieu d'isolement, d'intimité et de pensée, remplacé par la tyrannie du tout-visible. Cronenberg donne donc à son



geste une portée critique et non nostalgique. Même quand le constat prend une tournure plus amusée (dans le Loach où le match de foot vaut mieux qu'une des stupidités programmées au ciné), c'est l'idée d'un monde sans cinéma que le film impose fermement.

Qu'est-ce qu'était le cinéma ?

Qu'est-ce qu'était le cinéma ? Il y a deux réponses principales. La première est que le cinéma était le lieu magique des émotions. Le cinéma savait faire rire et pleurer. Les deux spectateurs les plus représentés sont la femme et l'enfant, comme s'ils étaient plus émotifs que les hommes. Les enfants chinois de Yimou et Kaige, les Africains de Wenders ; les femmes pleurantes des Dardenne, de Kiarostami, Iñárritu, Konchalovsky, Lelouch. Si on excepte le témoignage sensible et vivant de Nanni Moretti, les hommes face à l'image sont au contraire dans un état d'impassibilité (Kaurismäki) et d'hébétude (Kitano), ou bien déjà dans le commentaire de l'image : dans les films d'Iñárritu et August, l'homme explique à une femme aveugle ou étrangère ce qu'il y a à comprendre. Le plus souvent les hommes pensent carrément à autre chose : le spectateur de Wong Kar-wai ne regarde pas le film, il se souvient d'une spectatrice ; les voleurs d'Assayas et des Dardenne se faufilent entre les rangs, le père de Lelouch séduit sa future épouse. C'est ce que l'épilogue de René Clair reprend à sa manière : pendant que la femme est fascinée par l'écran, l'homme en profite. Le « spectateur » de cinéma décrit par le film est donc féminin.

De manière plus surprenante, le cinéma est grosso modo « daté » et « localisé ». Le cinéma équivaut finalement au cinéma européen qu'on a appelé « moderne », celui qui naît dans les années 60 des restes du néo-réalisme italien de l'après-





guerre et de l'apparition de la Nouvelle Vague. Si l'on excepte les citations de Chaplin (Kaige) et Fred Astaire (Lelouch), celle des Lumières (Kaurismäki), le plus gros concerne les années 60 : Fellini, Antonioni, Bresson, Godard (omniprésent) et Truffaut. En revanche rien sur des cinéastes qui « personnifient » souvent le cinéma comme Alfred Hitchcock ou Orson Welles ; rien sur des acteurs-symboles tels que Greta Garbo, Marilyn Monroe ou Marlon Brando. Le grand pendant de ce recensement est donc Hollywood, le cinéma classique américain, qui représente pourtant dans l'imaginaire collectif « le » cinéma¹. Pourquoi ? Il ne faut pas oublier que la commande vient de France, berceau de la Nouvelle Vague, et de Cannes, qui est davantage lié aux auteurs internationaux qu'à l'industrie hollywoodienne ; le seul cinéaste hollywoodien du lot, Iñárritu, cite donc Godard là où, pour l'anniversaire des Oscars, il citerait Hitchcock. Pour le reste l'absence de Eastwood, Scorsese ou Coppola enfonce le clou.

Plus profondément *Chacun son cinéma* est le portrait d'une génération qui a eu ses tous premiers émois cinéphiles dans les années 60. La plupart des cinéastes sont nés dans les années 50 (14). 9 sont nés dans les années 40, seulement 6 dans les années 30. Il est remarquable qu'aucun représentant de la Nouvelle Vague ne soit présent. Le cinéaste le plus cité, Godard, brille par son absence (pourtant en 2000 il avait ouvert le festival avec son court-métrage *L'Origine du 21^{ème} siècle*), ainsi que Resnais, Varda, Rohmer, Rivette et Chabrol. La génération fêtée à l'écran disparaît paradoxalement derrière la caméra. Nul doute que les références de cette génération auraient été plus anciennes (Renoir, Murnau, Rossellini, Mizoguchi...). Inversement il n'y a pas de cinéaste né à la charnière des années 60-70 (aucun des « Cannois » Quentin Tarantino, James Gray, Sofia Coppola ou Arnaud Desplechin). Le plus jeune, Iñárritu est né en 1963, ce qui lui fait tout de même... 44 ans.

Le cinéma de *Chacun son cinéma* enfin, c'est « le grand cinéma ». La commémoration mène naturellement à célébrer les chefs-d'œuvre. Seul le journal de spectateur de Moretti multiplie des souvenirs sans hiérarchie : ainsi l'anecdotique *Apparences* avec Michelle Pfeiffer lui reste en mémoire pour la qualité des ortels de l'actrice... Moretti pointe là une vraie mémoire de cinéophile, fétichiste, attachée aux détails davantage qu'aux grandes œuvres. Il finit par chanter de manière

inattendue les mesures de *Rocky*. Un seul épisode rend hommage à un classique très peu connu : *Le Dibbouk de Haïfa* d'Amos Gitai cite *Le Dibbouk* (1937) du réalisateur juif polonais Michal Waszynski.

Le cinéma aujourd'hui ?

A quoi ressemble le cinéma aujourd'hui à part à une salle vide ? Olivier Assayas² montre sans leçon la réalité du spectateur occidental de masse, le multiplexe : la foule dehors, le monde à l'intérieur. On y voit des spectateurs passer avec une carte, au lieu d'acheter leur billet. Dans un transfert assez saisissant, c'est lorsqu'ils achètent le pop-corn qu'on leur donne un prix (12 Euros, plus ou moins le prix d'une place) et qu'on leur dit « bon film ! » Le lieu de l'échange symbolique d'argent s'est déplacé. Assayas est le seul à dire quelque chose sur l'altération du spectateur en tant que « client ».

Pour le reste, Lynch et Gus Van Sant sont les seuls à être confiants dans les pouvoirs du cinéma. Ils *croient* totalement aux pouvoirs magiques de la projection sur un écran de cinéma. Dans les deux films, une femme apparaît sur un écran au milieu d'une salle gigantesque. Que la salle soit vide ne pose pas problème puisqu'elle n'est pas ouverte au public, il n'y a là aucun discours sur l'état du cinéma. Les deux cinéastes rejettent simplement le mythe de la salle comme théâtre d'une comédie sociale ou amoureuse. A la place ils affirment que le cinéma, c'est avant tout « la projection ». Les deux films démontrent que le pouvoir de fascination n'a pas changé depuis les origines (le vieux palace de Gus Van Sant) et qu'il est lié par essence au dispositif, quelle que soit l'image projetée. La projection métamorphose et noue par magie une interaction entre l'écran et la salle : dans les deux épisodes, les personnages se regardent et se parlent par-delà l'écran. Ce n'est pas un hasard si ces deux cinéastes créent leurs propres images à projeter sur cet écran. Aucune nostalgie, des cinéastes inventent toujours des images neuves.

1) Raoul Ruiz cite bien *Casablanca* (« avec Ingrid Bergman ») mais pour assurer le grand écart entre ce classique et les Indiens des montagnes qui le projettent avec un projecteur en bois.

2) Le titre de l'épisode *Recrudescence* fait référence au recueil d'articles de Serge Daney *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*, Aléas, Lyon, 1991.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 2

Courts en tous genres

Malgré deux contraintes fortes, sujet imposé et durée limitée, les sketches de *Chacun son cinéma* sont très variés. Les élèves sont-ils capables de citer les genres représentés ?

En voici la liste, à illustrer : documentaire, science-fiction, comédie, comédie musicale (ou clip ?), film de guerre, film d'horreur, mélodrame, film expérimental, merveilleux.

On pourra s'arrêter sur quelques films afin d'aborder certains genres de façon plus précise :

Le sketch de Cronenberg est un film de science-fiction. A quoi le reconnaît-on ? Bien qu'il se déroule dans le futur, que nous raconte-t-il de l'époque contemporaine, en particulier sur les médias et le cinéma ? Peut-on dire qu'il s'agit d'un film engagé ?

Les comédies de Kitano et Polanski permettent d'étudier le gag, qui dépend du timing de la mise en scène. Polanski se sert d'un quiproquo pour créer un renversement de dernière minute. Kitano se sert de l'ellipse pour provoquer une rupture de rythme entre un temps dilaté (les trois problèmes de projection) et une fin brutale. Les documentaires de Depardon et Kiarostami proposent également deux voies différentes, cette fois pour construire un récit à partir du réel, l'un suivant la chronologie d'une séance nocturne, l'autre jouant sur la répétition d'une même image (les visages de femmes) et le drame qui se joue dans le hors-champ sonore (la fin de *Roméo et Juliette*).



LA RÈGLE DU « JE »

Réduit à son programme – une parade de grands noms – *Chacun son cinéma* engage un jeu de reconnaissance et d'identification plus ou moins immédiates. C'est la règle du jeu : le film-omnibus vaut avant tout comme célébration, à la manière d'un jubilé dans lequel chaque « élu », chargé de remplir son rôle d'invité de prestige, doit justifier sa sélection tout en sachant qu'il n'a rien à prouver (puisqu'il est là). L'enjeu ludique s'impose de lui-même (pas de compétition) et le pacte semble clair : il est demandé ici plus qu'ailleurs au cinéaste de rester lui-même et de répondre – le temps d'un film – à son statut de star. Par ailleurs, le dispositif s'impose comme un exercice sur un thème imposé (ici le moment magique du début de la projection) : c'est par sa manière bien à lui de s'approprier ce thème que le cinéaste dégage sa singularité et s'extrait du collectif.

Il n'est pas anodin que dans *Chacun son cinéma*, tous les films ne révèlent leur réalisateur qu'au dernier plan (à l'exception de Michael Cimino) : aura-t-on reconnu dans tel long plan-séquence la maestria des frères Dardenne, dans telle chute le sens de l'absurde de Roman Polanski, dans tel rapport suspendu au temps le romanesque de Wong Kar-wai ? Comment éclairer ce kaléidoscope de signatures et déchiffrer les signaux envoyés par chacun des cinéastes pour répondre – ou échapper – aux attentes que leur statut impose ? Les jeux sont ouverts.

Le cinéaste face à son public

Le mouvement même des films, tendus par ce suspense de la signature finale (au sens propre, le générique de chacun des segments prenant une valeur de



confirmation ou d'infirmité), participe de ce travail plus ou moins conscient de connivence avec le spectateur. Ce rapport ludique est d'autant plus évident que le rôle des films – proposés à l'origine comme des *antipasti* aux films en compétition de la sélection cannoise – est celui d'une mise en bouche dont l'aspect exceptionnel est renforcé par le cadre temporaire sans lequel ils n'auraient



jamais vu le jour (le soixantenaire de Cannes, dont ils sont les *bonus*). Réunis en film-omnibus, les segments ne perdent pas pour autant ce statut « d'objets éphémères » : ils entrent dans un roulement qui accentue au contraire la fragilité de leur statut, y ajoutant même un risque de dilution dans le défilement de la troupe. Pour toutes ces raisons, chaque film travaille de manière plus ou moins consciente à mettre en valeur sa singularité. Que reste-t-il, dans des circonstances si arbitraires (loi de la commande, brièveté de la forme, impression d'accumulation), de la « patte » d'un cinéaste ? Une méthode,

un ton, un style, une atmosphère qui, via un travail de synthèse et de concrétion, résistent envers et contre tout.

Par leur diversité de forme et d'approche, les films proposent des solutions diamétralement opposées à cette question de la signature. On ne s'étonnera pas que les « burlesques » (Kitano, Kaurismäki) soient les plus immédiatement reconnaissables. Le genre burlesque se coule idéalement dans le format court (son origine vient de là) et puise dans l'impact visuel (composition et durée des plans, sens du tempo) les armes de son efficacité. Quelques plans suffisent à détecter l'univers de ces cinéastes, que le gag advienne dès le début (les effets à répétition de Kitano) ou qu'il soit repoussé hors du film (la marche silencieuse des



ouvriers de la fonderie de Kaurismäki). Dans un registre voisin, mais dépouillé de tout artifice plastique, Nanni Moretti impose son ton intimiste en reprenant le format du journal dont il est familier (*Journal intime*) et narre ses souvenirs en personne.

C'est le moyen le plus direct et le plus concret de faire acte de signature : apparaître dans le film. Une habitude pour Kitano et Moretti, moins pour David Cronenberg (malgré ses apparitions dans diverses séries B), dont le segment rompt assez largement avec ses propres films. Cadré de face en gros plan au cours d'un unique plan-séquence, Cronenberg révèle un des enjeux les plus évidents de l'exercice – faire du cinéaste la star de son propre film. On retrouve la même idée dans *Occupations* de Lars Von Trier, où l'auteur se filme lui-même dans une parodie Grand-Guignol de film d'horreur. Poussant à l'extrême cette idée, Elia Suleiman, Claude Lelouch et Youssef Chahine se prennent eux-mêmes pour sujets : le premier en se mettant en scène au cours d'une projection d'un de ses films, le second en rendant hommage à ses parents, le troisième en évoquant son rapport intime au Festival de Cannes, de sa « première fois » un peu pathétique en 1952 à son triomphe en 1997. Ce déshabillage de la personne du cinéaste – qui s'offre nu à son public – entre dans la logique à double-sens du film-omnibus : l'hommage rendu à l'artiste se renverse en hommage à son propre public.

Le cinéaste face à lui-même

La question du Moi du cinéaste est centrale dans *Chacun son cinéma*, et se décline à travers toute une série de dédoublements. Ces dédoublements peuvent prendre les atours de l'introspection (Moretti), de l'onirisme (Tsai Ming-liang et la salle de cinéma comme espace rêvé du souvenir) ou de la mise en abyme. C'est évident chez Kitano, dont le premier film (*Kids Return*) est projeté par le cinéaste lui-même, mais aussi chez Suleiman (qui assiste à la projection d'un de ses films) ou Lelouch (l'extrait d'*Un Homme et une femme*). Le réalisateur devient spectateur (Lars Von Trier cadré de face dans un cinéma) et semble s'élever au-dessus de lui-même. Cette distanciation transforme parfois les récits minimalistes en une sorte d'espace du fantasme où se dévoile l'intériorité des artistes : projec-



tion de fantômes auxquels on rend hommage (Jeanne Moreau et Marcello Mastroianni chez Theo Angelopoulos, Niku Kheradmand chez Abbas Kiarostami), élan autobiographique qui participe de cette « offrande au public » dont le film fait son horizon. Il y a là un aspect reliquaire qui peut passer par de simples traces ou clins-d'œil cinéphiles (l'affiche d'*Inland Empire* de David Lynch qui apparaît dans le film d'Olivier Assayas, les posters des Marx Brothers chez Kaurismäki) ou posséder littéralement les œuvres (Godard et Artaud chez Atom Egoyan). En guise de signature, le cinéaste remonte en lui-même pour se projeter tout entier sur l'écran.

Enfin, plus sobrement, des cinéastes-plasticiens au style parfaitement identifiés tels que Wong Kar-wai, Hou Hsiao-hsien ou Gus Van Sant se contentent de trouver dans le format court une forme de synthèse de leurs films. Les figures et motifs esthétiques, qui résonnent comme autant d'obsessions, y trouvent un écrin idéal (la main chez WKW, le basculement d'une réalité à une autre dans un même mouvement chez HHH, le *kid* et la sensualité chez GVS), l'effet-signature est presque immédiat. De même qu'une origine géographique (l'Afrique chez Raymond Depardon, les milieux populaires londoniens chez Ken Loach) permet d'offrir un signal de reconnaissance au spectateur, la circulation des motifs ou de hantises (la guerre chez Amos Gitai) apparaît comme le moyen le plus instinctif de se repérer dans la ronde des films. L'objet n'y est pas de jauger la qualité d'une signature plutôt qu'une autre, mais de voir ce qui, dans pareille effervescence, résiste à l'artifice et au travail d'aplanissement du dispositif : un cinéma en « je » déployé dans les pages de ce grand livre d'or cinéophile.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 3

Le tour des salles

Que faut-il pour faire une salle de cinéma ? Un projecteur et un écran. Ce dispositif simple a cependant varié selon les lieux et les époques. Les exemples de *Chacun son cinéma* sont suffisamment nombreux pour revenir avec les élèves sur l'histoire des salles.

Les films de Wenders, Yimou et Kaige nous rappellent les origines foraines et itinérantes de la « salle ». Celui de Van Sant montre un palace, exemple de ces salles immenses construites en nombre dans les années 1910 à 1930.

Les sketches de Kaurismäki et Suleiman évoquent les ciné-clubs, qui se sont multipliés en France des années 1940 à 1960. Ils constituaient à la fois une manière de présenter les films (le débat d'après séance) et des lieux de projections souvent spécifiques, où le léger projecteur 16mm remplaçait le lourd 35mm. Polanski montre un cinéma porno, type de salle qui constitua une part importante des lieux d'exploitation dans les années 1970.

Enfin, le phénomène de division des salles en complexes (années 1970-80) puis en multiplexes (années 1990) est illustré par les films d'Egoyan et Assayas. Quel avenir pour les salles ? Qu'en pensent les jeunes spectateurs ? Voir un film en salle, est-ce pour eux un rituel dépassé ou la seule manière de voir les films dans leur intégrité ? Question subsidiaire qui a son importance : lient-ils eux aussi, comme Moretti, le souvenir d'un film à l'environnement dans lequel ils l'ont vu ?



LA SALLE DÉFAITE

Dans le titre « Chacun son cinéma », cinéma peut s'entendre aussi bien dans son acception la plus générale (le cinéma, les films) que la plus prosaïque : le cinéma comme lieu, la salle de cinéma. C'est aussi la contrainte du projet, qui invite chaque réalisateur à planter sa caméra dans la salle, parmi les sièges et les allées. Tous se sont plus ou moins pliés à la contrainte, quitte à ruser un peu, à la manière de Manoel de Oliveira. Si de la salle, certains ne montrent que les alentours : David Cronenberg (qui se réfugie dans les toilettes d'un cinéma) ou Ken Loach et Walter Salles (dont les acteurs, finalement, restent au seuil du cinéma), la plupart des cinéastes ont choisi de composer avec ce décor imposé, pour en livrer des évocations très différentes, mais dont se dégagent quand même certaines similitudes.

Un lieu commun

La salle, comme lieu commun à presque tous les films, est un espace uniforme qui propose assez peu de variations, assez peu de place, donc, pour déjouer les attentes. C'est un lieu clos, sombre, d'où il semble a priori difficile de s'évader ou, a contrario, de faire entrer autre chose que du cinéma, puisque l'imaginaire est comme accaparé par ce qui est projeté à l'écran. On peut néanmoins rassembler quelques films selon la stratégie qu'ils adoptent.

Pour certains, la salle conserve intact son pouvoir d'enchantement et de fascination sur son versant le plus immédiat, voire naïf. Zhang Yimou et Chen Kaige relient ainsi la salle (fut-elle à ciel ouvert) à l'émerveillement enfantin, quand Aki Kaurismäki en fait une rupture ironique par rapport au rythme aliénant de l'usine et Raymond Depardon un espace de communion arraché à l'éparpillement d'une métropole. C'est peut-être ce dernier qui, de tous, tente au mieux de réactiver le vieux mythe cinéophile de la salle de cinéma comme le lieu d'une solitude partagée, où les spectateurs sont absolument seuls face au film, et absolument réunis par le cinéma. Lui, et Abbas Kiarostami, qui filme ainsi sa communauté de pleureuses. Tous deux, en fin de compte, ne font qu'entretenir le topos de la salle comme lieu de spectacle en soi, indépendamment du film projeté.



Certains cinéastes s'affranchissent de la séance comme situation, ici et maintenant. C'est le cas de deux segments qui s'attachent à reconfigurer la salle en un espace mental dédié à l'entremêlement des souvenirs et des rêves : pour Tsai Ming-liang, c'est le décor d'un songe, tandis que Wong Kar-wai la transforme en un vortex abstrait où se brouillent les repères, les dimensions, la localisation même des matières se perdant dans une bouffée de passé. C'est le cas également des projections magiques de David Lynch et Gus Van Sant (cf. « Une image du cinéma »).

D'autres enfin jouent sur l'extériorité de la salle, sur la salle et ses dépendances, qui permettent de créer un ailleurs où se déporter. La salle de cinéma excède le « théâtre » proprement dit. Chez Alejandro González Iñárritu, le personnage doit quitter la salle, sortir dans la rue pour retrouver l'émotion du film, régénérée. Quand il est chassé de la salle, le spectateur trouve refuge dans la cabine de projection (Bille August, Elia Suleiman). Dans le film d'Atom Egoyan, c'est via des sms, qui transportent d'une salle à l'autre des images et des impressions (« Artaud is beautiful »), que se réorganise le dialogue sur le cinéma et qu'une émotion peut être partagée (là où les autres segments insistent sur la solitude de l'émotion, privilégiant souvent les gros plans sur des visages striés de larmes).

Enfin pour Moretti l'expérience du film est tellement liée à la salle qu'il trouve le besoin d'y retourner physiquement pour évoquer le film, ou ce qui lui en reste.

Salle état

On baigne dans une mythologie de la salle de cinéma assez convenue, qui ne fait que redire l'enchantement propre au cinéma lui-même. Pourtant, ce qui frappe, d'emblée, dans *Chacun son cinéma*, c'est qu'elle paraît en sale état. Elle est souvent délabrée, déserte, poussiéreuse. On ne s'y sent pas bien, règne un malaise (Elia Suleiman), on n'est jamais à l'abri d'un accident (Roman Polanski), d'un problème technique (Takeshi Kitano), voire d'une catastrophe (Amos Gitai). Comme décor, elle n'est pas belle à voir : sièges cassés, en désordre, projecteur en détresse – un empire de poussière. A l'image de ceux de Polanski, pas très désirables, les spectateurs sont à l'avenant, du moins quand ils sont là : dans



beaucoup de segments en effet, les salles sont dépeuplées, et les spectateurs semblent parfois occupés à tout autre chose qu'à voir un film (chez Andreï Konchalovsky par exemple). De cet état du lieu, on peut dire qu'il donne une image à rebours de la célébration telle qu'on pouvait l'attendre d'un projet comme *Chacun son cinéma*.

Du mythe de la salle comme lieu des solitudes communes, *Chacun son cinéma* ne semble jamais loin de basculer vers un autre mythe cinéphile, celui de la mort du cinéma. En effet, certains n'hésitent pas à figurer la salle comme, littéralement, un lieu désaffecté. Si pour Wong Kar-wai elle porte la trace d'un souvenir toujours brûlant, elle se révèle plus souvent comme un lieu fantôme, seulement réactivé par un souvenir, une nostalgie à l'image du segment d'Angelopoulos qui la montre comme un lieu fantomatique, désormais uniquement peuplé de spectres. La caméra de Hou Hsiao-hsien y pénètre comme on soulèverait le couvercle d'un tombeau, découvrant un espace de débris où ne vacillent encore que les images d'une Mouchette revenue des ombres. Tsai Ming-liang, mêlant dans son segment évocation du passé et rêve au présent, retrouve l'humour de son film *Goodbye, Dragon Inn* (2004) qui, contant la dernière séance d'un cinéma sur le point de fermer, entretenait une nostalgie dont la salle fournit un emblème tant elle semble appartenir d'emblée, dès à présent, à un passé révolu.

Sans doute peut-on attribuer cette poussée nostalgique, qui conduit beaucoup de cinéastes à montrer la salle comme un résidu du passé, un vestige, à la particularité du projet *Chacun son cinéma*. Celui-ci, amorcé dans l'optique d'une commémoration (le 60^{ème} anniversaire du festival de Cannes) incite silencieusement les réalisateurs à lui superposer une autre commémoration, celle de la salle en l'occurrence. Célébrer, commémorer, c'est immédiatement se frotter à la tentation de muséifier, de momifier l'objet à évoquer. C'est pourquoi les films de *Chacun son cinéma*, aussi différents soient-ils dans leur ton ou leur aspect, ont souvent quelque chose d'un peu funèbre.

Et plus encore qu'une nostalgie qui s'attache à la salle comme au lieu par excellence d'un passé révolu, une autre idée passe en contrebande, qui se retrouve dans nombre de films sur le cinéma : évoquer le cinéma, c'est d'emblée se

confronter au thème de la fuite, de la mort et de la disparition. C'est revenir sur les lieux d'un crime : vie et mort éphémères de sensations qui aussitôt la lumière rallumée s'enfuient dans le souvenir, condamnant un spectateur qui s'abîme dans la contemplation toujours recommencée des films à chercher, en vain, à en retrouver la fraîcheur. La salle est l'endroit d'une jouissance qui nous file entre les doigts aussitôt qu'on la ressent. Un présent fugitif et fragile, déjà passé. Pour les cinéastes, filmer ce lieu où leur œuvre continuera d'être montrée bien après leur mort, continuera à provoquer cette émotion mort-née, c'est aussi capter la texture de leur propre disparition.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 4

Où est le cinéaste ?

Pour les cinéphiles avertis, *Chacun son cinéma* devient vite une longue série de devinettes. Le nom du cinéaste n'apparaissant souvent qu'à la fin, on s'amuse à essayer de le reconnaître avant. L'exercice est difficile, surtout pour les jeunes spectateurs. Mais le film peut être l'occasion de sensibiliser les élèves à la notion d'auteur au cinéma, en leur montrant ce qui fait le style de certains d'entre eux. Trois exemples :

- Wong Kar-wai : le morcellement de l'espace (il ne reste rien de la salle) ; le flou ; le décadage du gros plan ; le fétichisme du geste ; les lumières chaudes.
 - Kaurismäki : le décalage entre l'impassibilité des personnages et le comique des situations ; la frontalité ; le plan fixe ; les couleurs vives ; la bande-son rock'n'roll.
 - Dardenne : comme chez Wong Kar-wai, morcellement de l'espace et fétichisme du geste (mais différents, pourquoi ?) ; plan-séquence ; caméra portée collée au corps.
- Un exercice enfin serait intéressant : montrer un long-métrage d'un cinéaste et faire deviner quel épisode il a réalisé. Exemples : *L'Homme sans passé* de Kaurismäki, *Rosetta* des Dardenne ou *In the Mood for Love* de Wong Kar-wai. On peut aussi démontrer l'inverse : si David Cronenberg ne jouait pas dans son propre film, on aurait peine à deviner qu'il en est l'auteur.



1



6



7



8



2



3



4



5

ON DEMANDE UN CINÉASTE À L'ACCUEIL

Le Palestinien Elia Suleiman s'est fait connaître par des films métaphoriques sur le conflit israélo-palestinien, teintés d'un burlesque à la Keaton ou Tati. Le segment *Maladresse* poursuit cette veine d'un comique raplapla, éteint et frigorifié qui s'improvise en allégorie par l'absurde de la chaudière du Moyen-Orient. Au premier plan de *Maladresse*, quatre prêtres orthodoxes quittent en file indienne une salle de cinéma, d'où s'échappe la musique d'*Intervention divine* (1). Le plan est très composé : la rampe et le mouvement des religieux soulignent le cadre à droite et en bas, tandis qu'à gauche de l'image trois jeunes gens regardent passer le cortège, figés dans des postures de sitcom. Un temps. C'est maintenant une bonne sœur qui sort en trombe, comme à la poursuite des prêtres, et on soupçonne dans ce manège la possibilité d'un vaudeville de presbytère. Le ton est donné, le principe aussi : dans chaque plan cherchez l'intrus (réponse : c'est toujours celui qu'observent les imperturbables).

Ping-pong

Maladresse n'est composé que de plans fixes, montés avec célérité (près de 60 plans en 4 minutes), ce qui impulse à l'ensemble du film un rythme singulier, aux allures de partie de ping-pong. D'ailleurs, les raccords sont pour la plupart des champs-contrechamps, et l'ensemble du montage est guidé par l'idée que tout le monde regarde tout le monde, qu'il n'y a donc aucun refuge (quand on n'est pas vu, on est entendu). A chaque plan, il y a une réponse, un contrecoup. Entrons dans la salle. On projette *Intervention divine*. La séance semble suspendue, perturbée : spectateurs et personnages regardent, comme depuis un balcon, des silhouettes passer devant l'écran. Ainsi des deux vieux du film (2), comme si leurs têtes étaient les deux yeux ronds comme des billes de l'écran lui-même (et donc du film), à la manière de la maison de *Mon Oncle*, de Jacques Tati. Apparaît Suleiman dans la cabine de projection, comme Buster Keaton dans *Sherlock Jr.* (l'un et l'autre étonnent d'emblée par l'apparente inexpressivité de leur visage). Ses yeux globuleux sont braqués sur l'écran et trois plans sur lui, dans le même axe, mais de plus en plus rapprochés, alternent avec le contre-champ sur l'écran où se continue, jusqu'au coup de feu, l'interaction avec la salle.

Comme s'il était le seul à remarquer ce gag, Suleiman paraît de plus en plus ahuri (3). Assurément, il fait tache dans ce ballet, il gêne un ordonnancement (comme ses films, qui établissent des rapports saugrenus et subversifs entre les choses) et la manière dont il s'aventure dans le champ, par le bas du cadre, à gauche, le montre en intrus timide (4).

Chiens de faïence

Aux toilettes, ça continue. Une même logique de surveillance et de cérémonial perturbé. Affrontant des éléments terribles, le cinéaste est surpris dans une posture peu avantageuse par l'irruption de deux malabars, qui fait planer sur la scène un fantôme de backroom : l'idée traverse Suleiman et, pris d'une panique muette, il se cache, mais sera trahi par un bruit farceur. La composition du plan 5 révèle les données du problème : 2 hommes, 2 lavabos, 2 urinoirs, et, en contre-champ, 1 cinéaste, en trop. Retour dans la salle. Dans la cabine, aux toilettes, le corps de l'artiste était en trop. Sur scène, le malaise transpire, par l'excès d'une accolade extravertie, et surtout par le volume du son, poussé au maximum pour mieux creuser le silence gênant de la salle, d'où n'émerge aucune question (6, 7). On se regarde en chiens de faïence, l'œil éteint.

C'est comme si Suleiman se posait en cinéaste « qui dérange ». Non pas déranger au sens de l'artiste engagé, mais au sens plus prosaïque de la maladresse, de l'incongruité. Il n'a rien à faire là, il fait tache. Grâce à une intervention, non pas divine, mais mécanique, il sort du champ bord cadre, en bas à droite, (8) (dans un mouvement symétriquement inverse du plan 4), quitte le champ, et le film, sur la pointe des pieds. Il est bien difficile, décidément, de faire entendre sa voix.

ANALYSES DE FILMS



1



2



3



4

TROIS MINUTES POUR UNE RÉVOLUTION

Si l'œuvre emplies de nostalgie d'Aki Kaurismäki se prête idéalement au format court imposé par *Chacun son cinéma*, c'est que l'auteur, hanté par les âges premiers du septième art (le muet, le burlesque), y trouve une structure de récit à la fois pleine et primitive : la préparation minutieuse d'un gag vers lequel tout le film semble tendu. L'univers de *La Fonderie* (une poignée d'ouvriers cherchant à se détendre au cours de leur pause déjeuner) s'inscrit dans la continuité des thèmes chers au cinéaste finlandais découvert à la fin des années 80 avec *Leningrad Cowboys Go America*, et encensé à Cannes avec *L'Homme sans passé* en 2002. Tristesse de la vie ouvrière, fantaisie des petites gens, résistance punk, horizon utopique et révolutionnaire : tout Kaurismäki tient ici en une poignée de plans – et sans un mot.

Du réalisme à l'onirisme

Les plans larges dans la fonderie qui ouvrent le film, écrasés par le vacarme assourdissant des machines, réduisent les personnages à de vagues silhouettes noyées dans un chaos de flammes et d'acier (1). Le récit semble avoir commencé bien avant le film : il s'agit de brosser le plus réalistement possible le quotidien monotone de l'usine et le cycle infernal de la production. Mais un gros plan sur la pendule indiquant midi enclenche véritablement la fiction : la pause déjeuner qui s'offre aux ouvriers leur permet de s'élever en une chorégraphie silencieuse (mouvement d'ascension de 2), soit un premier pas vers l'élaboration de figures plus clairement identifiables. 2 est aussi le plan d'un passage : celui du monde réaliste de l'usine à un horizon encore invisible, mais dont on sent bien (la promesse offerte par les escaliers) qu'il va réenclencher la fiction sur un autre mode. L'étage où se rendent les personnages s'avère être l'entrée d'un petit cinéma de fortune. L'incongruité de cette disposition des lieux (un cinéma dans une usine : on bascule clairement dans un espace imaginaire) est renforcée par la teneur nouvelle des plans : comme suspendus, un contrôleur et une caissière, cadrés séparément puis ensemble (3), attendent la venue des ouvriers. Les deux personnages apparaissent comme les motifs d'un tableau désuet en Technicolor. La rupture visuelle (le temps de l'usine s'est arrêté) est aiguësée par le renvoi du vacarme

dans le lointain. Ce figement, qui semble ouvrir sur un idéal (les affiches des Marx Brothers et de *L'Atalante*, emblèmes du cinéma de l'auteur, sont mises en évidence) engage un nouveau temps, qui serait celui de l'utopie : le nom « Marx Brothers » est déjà un mixte de burlesque et de politique qui contient « Marx » en son sein. L'échange de tickets (gros plan sur les mains de 4) amorce un contact et transforme les ouvriers en une communauté de rêveurs parés pour basculer dans un autre niveau de réalité.

La lucidité par le gag

La salle de cinéma serait donc le lieu artificiel de ce basculement dans l'utopie – une bulle d'espace-temps où s'échapper de la réalité rugueuse de l'usine. Devenu projectionniste, le contrôleur a tombé la veste et se coiffe d'un chapeau de cowboy qui élargit l'espace confiné de la salle à l'imaginaire des espaces infinis du Far West (5). La cocasserie fait jaillir l'action et le gag : les ouvriers, cadrés de face en une guirlande de figures parfaitement identifiées (6), assistent ironiquement à la projection d'un des premiers films de l'histoire du cinéma, *La Sortie des usines Lumière* des frères Lumière. La lucidité cruelle du gag, opérant un hilarant contraste entre les ouvriers passifs et leurs reflets qui s'agitent sur l'écran en s'évadant de l'usine, est accentuée par la violence de la chanson rock qui couvre les images. Une chanson qui se pose en éloge de l'insurrection (7) et ouvre le film à son vrai horizon, politique : un appel à la révolution par l'art (le plan final du projecteur dans l'obscurité) qui redonne aux personnages unité, dignité et humanité (le visage retrouvé de 8).



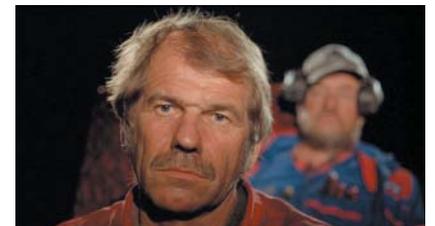
5



6



7



8



1



6



7



8



2



3



4



5

TOURNER AU MILIEU DES RUINES

Electric Princess Picture House de Hou Hsiao-hsien comporte deux temps bien distincts : le premier, indéterminé (bien que la présence de soldats implique les années 40), nous renvoie à une splendeur du cinéma, lorsque les familles s'y rendaient en nombre ; le second nous projette soudain aujourd'hui sur le seuil d'une salle de cinéma en ruines. Mais il faut regarder en détail la mise en scène remarquable du cinéaste taïwanais.

L'art du plan-séquence

Hou Hsiao-hsien est un maître du plan-séquence, en particulier du léger déplacement de la caméra au sein de la séquence. Le plan qui ouvre le film est emblématique. Après un panoramique qui descend depuis la façade du cinéma où sont accrochées les affiches, la caméra se stabilise plus ou moins sur l'entrée (1). Le cinéma est filmé depuis l'autre côté de la rue. Puis la caméra s'approche presque imperceptiblement jusqu'à traverser la rue tandis qu'une chanson populaire résonne. Que voit-elle ?

Deux actions ont eu lieu dans ce laps de temps. D'abord une voiture s'est garée (2) : en sont descendus un homme en complet blanc, deux femmes et un petit garçon. On pourrait croire que la famille (si c'en est une) va rester groupée mais l'homme disparaît par la droite de l'écran de manière totalement indéterminée (3). Les femmes et l'enfant s'attardent au stand pour acheter une friandise, et pendant ce temps une autre voiture arrive.

Il s'agit d'une jeep, dont sortent un soldat, deux petites filles en jupe écossaise, et leur mère (4). A son tour la mère s'arrête au stand. Pendant ce temps, sans qu'on s'en aperçoive (il pourrait être intéressant d'ailleurs de tester la faculté d'observation des élèves), les deux femmes et le petit garçon sont sortis par la droite et réapparus avec des sucreries (5). L'homme au complet blanc quant à lui rentre dans le champ : il était allé chercher les tickets.

Cet assemblage curieux crée une amorce de fiction : que fait cette femme avec ces soldats ? De la même manière que l'on peut se demander au début : où est passé l'homme en complet blanc ? Bien loin de choisir des figures emblématiques (« le » spectateur, « le » projectionniste, etc.), comme le font beaucoup d'épisodes

de *Chacun son cinéma*, Hou Hsiao-hsien nous immerge soudain dans une fiction qui semble se dérouler sans nous, à notre insu. C'est pour cela que la caméra est placée de l'autre côté de la rue, comme s'il nous fallait du temps pour entrer dans la vie de ces personnages, dont nous ne saurons rien d'autre.

La substitution d'une voiture à l'autre, d'une famille à l'autre, et le brouillage potentiel entre leurs occupants, pourraient paraître inutiles dans l'économie d'un film si court ; peu de cinéastes auraient eu cette idée. C'est justement la singularité de Hou Hsiao-hsien de donner à voir une tranche de vie, avec la multiplicité d'événements qui peuvent avoir lieu dans une rue passante en plein après-midi.

L'auto-tamponneuse

On remarque un changement de plan après que la femme qui est sortie de la jeep a payé sa place. Le soldat, la femme et les fillettes sont pris de profil au moment où ils vont entrer dans la salle (6). On les suit et une surimpression vient se substituer à la traversée du rideau rouge. Un troisième plan apparaît que nous comprenons lorsque nous découvrons l'espace filmé : une salle de cinéma abandonnée, les sièges cassés, et privée de son écran. Vraisemblablement, c'est la même salle, presque un siècle plus tard. Le saut temporel fait s'évanouir ces personnages dans une faille, au moment où ils passent le rideau (7). Leur disparition, ainsi que l'évaporation de la musique, laissent un grand sentiment de vide : le constat que le cinéma comme art populaire est mort et appartient au passé. C'est alors que surgit de nulle part, comme un esprit joyeux et farceur, la Mouchette de Bresson (8). Il n'y a plus d'écran, et pourtant à son emplacement se surimprime un plan de *Mouchette* où la jeune fille fait un tour d'auto-tamponneuse (encore une voiture...). La citation introduit une troisième temporalité (1967), qui achève de donner une dimension fantastique à l'ensemble. La petite voiture tourne sur elle-même dans tous les sens, la musique de la fête foraine résonne dans le vide : la salle reprend vie grâce à la « princesse électrique ».

ANALYSES DE FILMS



1



2



3



4

UN VOYAGE DANS LE TEMPS

J'ai fait 9000 km de Wong Kar-wai est un exemple parfait de synthèse de « l'univers » d'un auteur. L'œuvre du cinéaste chinois tourne autour de quelques thèmes (passion amoureuse, écoulement du temps, hantise de la mémoire) qui se cristallisent dans des motifs circulant de films en films, et dont *In the Mood for Love* (2000) a donné la forme la plus parfaite. Dans ce cinéma nourri par l'obsession et la mélancolie, le ressassement et la répétition diffractent l'espace-temps en une infinité de chambres d'échos où souvenirs personnels et poésie chinoise se répondent. Le refuge dans la salle de cinéma imposé par *Chacun son cinéma* offre au cinéaste un écrin idéal pour replier tous ses motifs et figures de prédilection.

Apparition des fantômes

Le plan du titre (1), qui cite une réplique fameuse du film *Alphaville* (1965) de Jean-Luc Godard (« j'ai fait 9000 kilomètres pour vous en donner », à propos du feu qu'Anna Karina demande au personnage d'Eddie Constantine), est un premier indice de voyage dans le temps – retour aux *sixties*, sources de l'œuvre de WKW. Le film de Godard peut d'ailleurs être vu comme une matrice pour l'auteur, son monde futuriste peuplé d'habitants sans émotions évoquant les femmes-cyborgs de *2046*. Ce renvoi au passé trouve un écho immédiat dans les dialogues du film censé se projeter sur l'écran, contrechamp invisible du héros filmé face caméra dans un cadre morcelé qui tend à l'abstraction (2). Son visage coupé en deux (par la gauche) s'insère dans une suite de volumes (les sièges rouges couverts d'obscurité) qui creusent la profondeur du plan en le stratifiant. L'espace confiné de la salle s'ouvre à l'insondable : devenue chambre d'échos (les voix du film projeté), la salle s'offre en rampe de lancement pour le rêve et le souvenir.

Motifs du fantasme

La simplicité de l'intrigue (une rencontre suivie d'une étreinte dans un cinéma) est comme redéployée à l'infini par la teneur presque fantastique du film. Des motifs filmés en gros plan (orange, mains, pieds de la voisine) agissent alors comme seuls points de repère pour le spectateur. L'orange délicatement coupée

en deux par la femme (3) vaut ainsi comme métaphore (sensualité et montée du désir, une variation orientale sur la pomme d'Eve) autant que comme point de bascule entre réel et imaginaire. Les plans répétés sur l'homme dégustant le fruit, seul face à la caméra (reprises de 2 marquées par une impression de solitude propice à la rêverie), évoquent une remontée du temps via la mémoire sensorielle – en somme : la madeleine de Proust du héros qui se souvient d'un amour passé. La main est l'autre grand motif du film (comme dans tant d'autres de Wong Kar-wai), guidant et découpant le récit par sa teneur symbolique (l'alliance qui révèle l'indisponibilité de la femme) autant que dramatique : c'est elle qui, silencieusement, s'approche, repousse (4) ou étreint (6, 8) l'être aimé.

Un poème

Le recours au texte, à la manière des cartons dans le cinéma muet, permet de préciser en l'approfondissant le récit trop fluide qui file sous nos yeux. Outre le titre, plusieurs plans éclairent la compréhension du film par l'utilisation de vers, en une sorte de collage très godardien entre image et mots. Leur ensemble forme un poème de quatre vers (les poèmes de la dynastie Tang, apogée de la poésie chinoise où puise l'œuvre de Wong Kar-wai, sont constitués de quatre ou huit vers). Le premier (5 : « L'année où je l'ai rencontrée ») enclenche le rapprochement entre les amants (6). Puis un retour au plan-leitmotiv du personnage seul face à la caméra accueille le second vers (7 : « J'ai ressenti un désir inhabituel, très fort... ») qui déclenche l'apothéose du film : une étreinte sublimée par l'accélération extatique des plans (8). Les deux derniers vers (« A jamais... » / « C'était un après-midi très chaud du mois d'août ») prolongent et concluent le film, dont le plan-leitmotiv est brusquement masqué par un *clap* de fin de séquence. L'effet de mise en abyme démultiplie à l'infini ce jeu de bascule entre rêve et réalité, passé et présent, dont Wong Kar-wai a fait la teneur insaisissable et miroitante de son œuvre.



5



6



7



8



1



2



3



4



5

ADAM ET EVE

On connaît la propension de Gus Van Sant à filmer des adolescents (*My Own Private Idaho*, *Elephant*, *Paranoid Park*...). Dès le premier plan de *Premier baiser*, qui nous présente de dos un projectionniste adolescent aux bouclettes blondes, habillé d'un veston posé sur un tee-shirt bleu, on a un premier indice que le cinéaste de Portland est aux commandes. Le plan est d'ailleurs remarquablement équilibré, entre le rideau vert à gauche, le bleu au centre et les six taches rouges à gauche (1).

Quatre plans ensuite de plus en plus serrés montrent le projectionniste placer la pellicule dans le projecteur. Deux plans filmés depuis la salle puis de l'intérieur de la cabine nous laissent entrevoir, encadrée par le petit carré qui permet au projectionniste de voir dans la salle, une silhouette d'angelot bouclé à la Raphaël.

Le film est lancé. Plan d'ensemble soudain sur la salle de cinéma qui provoque une rupture. D'abord nous changeons radicalement d'espace : la salle filmée en grand angle semble immense et baroque. Il s'agit de la salle Bagdad à Portland, une des salles préférées du cinéaste construite dans les années 20. Ensuite l'espace est d'autant plus inattendu qu'à l'écran s'étend un océan vert, paradisiaque, sur fond de ciel bleu, comme une carte postale animée. Enfin le bruit de moteur du projecteur s'atténue et se mêle au clapotis de l'océan.

Kitsch et pacotille

La silhouette de l'adolescent se découpe au fond de la salle (2). On retrouve les mêmes couleurs distribuées dans la profondeur : rouge des sièges, bleu du tee-shirt, vert des rideaux. Alors qu'il s'approche, en montage parallèle apparaît à l'écran une jeune fille blonde en bikini. De manière troublante, la jeune fille se tient dans l'eau pratiquement comme si elle se tenait debout sur la scène devant l'écran (3). On a une impression de réel, sauf que les dimensions sont affectées : elle est comme une géante. Cette impression se confirme ensuite lorsque le garçon monte sur scène et longe l'écran sous le bonjour amusé de la géante (4). Le garçon enlève ses habits, et dans un plan magique (il doit être placé sur une plate-forme qui le fait monter d'un cran), il glisse à la hauteur de la baigneuse. Ils s'embrassent, c'est donc le « premier baiser » (5).



Le fantasme que nous présente Gus Van Sant (entrer dans l'écran) est classique. Buster Keaton l'a exploré dans *Sherlock Jr.*, Woody Allen l'a popularisé dans *La Rose pourpre du Caire* (1985). Entre Le Caire de Woody Allen et le Bagdad de Van Sant, il n'y a d'ailleurs qu'un pas : celui de l'émotion populaire, de l'identification maximale du personnage au spectateur, celui aussi des « premiers baisers » adolescents entre les rangées. De manière assez inattendue, le réalisateur d'*Elephant* fait donc un éloge du cinéma populaire. Il le fait à sa manière, c'est-à-dire dans une salle vide, avec un adolescent stylé, mais il poursuit tout de même cette mythologie-là.

De manière beaucoup plus singulière, Gus Van Sant présente un espace hybride, inclassable. Ce palace des années 20 au décor rococo arabisant (comme le Grand Rex à Paris) semble une salle irréelle, un décor de rêve, une féerie. Mais l'écran planté là, sur la scène et collé aux sièges, paraît trop grand, trop high-tech, par rapport au reste. Il reste hétérogène et nous renvoie davantage à une installation dans un musée d'art contemporain. A cela s'ajoute la disparité entre d'un côté une cabine de projection classique où l'adolescent reproduit les gestes du métier, et d'un autre côté cette image lumineuse, ultra-définie, qu'on jurerait à l'inverse sortie d'une caméra HD. Le garçon et la fille semblent fêter les noces de la pellicule et du numérique.

Enfin il est probable que la jeune fille ait elle-même été filmée devant un écran où était projeté le plan océanique de carte postale : son corps se détache nettement, le vent dans ses cheveux semble sortir d'un ventilateur, elle ne semble pas appartenir à l'espace océanique. D'où une impression globale d'étrangeté, de faux et de kitsch. Le cinéaste met en scène une saynète naïve fondée sur des fantasmes adolescents vieux comme le cinéma. Pour Adam et Eve dans leur lagon bleu, la quintessence du cinéma est aussi bête que ça : une rencontre, une séduction, un baiser.

PAS SI ABSURDE

Face au segment réalisé par David Lynch, le spectateur sera sans doute partagé entre une sensation de malaise et l'impression d'avoir affaire à un objet hermétique et bizarre. La tentation est grande, comme toujours quand il s'agit de Lynch, de s'en tenir au lieu commun affirmant qu'il n'y a rien à entendre à ses films, et qu'ils ne sont que les créations d'un demiurge qui divague, des bains de sensation sans logique, à prendre ou à laisser, qu'il s'agit de ressentir et non de comprendre. Ce serait faire fausse route. Le cinéma de Lynch n'a rien d'arbitraire, au contraire : ses films racontent toujours quelque chose. Simplement, ses histoires sont ordonnées selon d'autres modes de narration que ceux auxquels nous sommes habitués, empruntant certes plus à la logique du rêve qu'à la raison, mais sans pour autant s'abandonner à un délire créatif gratuit. Le film a beau s'intituler *Absurda*, Lynch y raconte une brève histoire, et même, il la raconte chronologiquement.

1. Le non-lieu du crime

Il n'y a qu'un plan, dans *Absurda*, un plan fixe qui en enferme d'autres. C'est une salle vide, qui évoque par son atmosphère une scène de *Inland Empire* (2007). La projection dessine sur l'écran un autre espace que celui de la salle, un ailleurs, encadré. C'est une pièce grise, avec une porte ouverte. Ce lieu insituable est, au sens propre et au figuré, une projection. Au milieu de la salle, une immense paire de ciseaux comme plantée parmi les sièges (1). On pense immédiatement à l'image célèbre d'un film de Hitchcock, *Le Crime était presque parfait* (1954), où Grace Kelly plante des ciseaux dans le dos de son agresseur (le film étant en relief, les ciseaux semblaient, eux aussi, plantés dans la salle). Aussitôt, un bruit de porte, et des personnages se font entendre, off. Où sont-ils ? Viennent-ils de pénétrer dans la salle ? Sont-ils dans la cabine de projection ? En train de regarder le film, comme nous ? En tout cas, il semblent être *derrière nous* – quelque chose se trame. Dans cette salle vide, où il ne saurait y avoir de spectateur, le seul témoin, c'est nous. Eux, visiblement, ont été convoqués : « Où est ce type ? Il est censé nous montrer quelque chose. » dit une voix, qui semble être celle d'un metteur en scène, mégaphone à la main. Ce quelque chose,



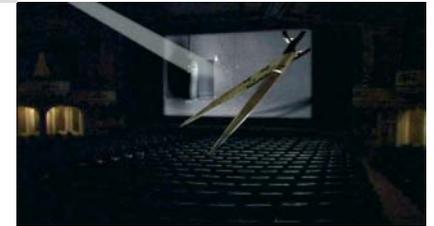
ce n'est pas une danse, c'est un crime. La projection vient établir la vérité, comme un détective viendrait présenter les conclusions de son enquête devant les protagonistes.

2. L'arme du crime

Un homme apparaît à l'écran, et révèle que les ciseaux sont l'arme du crime. La victime, une danseuse. Les ciseaux disparaissent brutalement, comme s'ils exécutaient un entrechat coupant, les lames figurant les jambes d'une ballerine. Le bruit des ciseaux nous fait sursauter, la peur s'installe. Les révélations s'enchaînent. La danseuse s'appelait Cindy, la voici, et sa danse mécanique et stressante la fait tomber de l'écran, dans la salle, tel un spectre inquiet (2). Maintenant, voici le meurtrier : une face monstrueuse, ensanglantée, s'immisce en flottant sur l'écran (3). Coup de théâtre : l'homme est reconnu, c'est Tom, une des voix off, il est derrière nous, peut-être assis au rang derrière le nôtre, si nous étions dans une salle. Confusion : Tom frappe à nouveau, et son meurtre est projeté à l'écran, sous forme de coups de ciseaux et d'un orage de lumière et de fumée (4).

3. Ecran de fumée

Maintenant que le mal a montré son visage, on va célébrer la morte, comme dans le film *Twin Peaks* (1992). Une apothéose de fumée, nappée de musique. La danseuse revient à l'écran, son image n'est plus, comme avant, diffractée, en crise. C'est une danse tranquille, le fantôme de Cindy est apaisé, elle va pouvoir danser infiniment (5). *Absurda* sonne comme une profession de foi, célébrant presque naïvement (avec ce côté entier, très premier degré propre à Lynch) le pouvoir du cinéma, du récit, de la projection. Par-delà la peur et le crime, la projection dévoile le vrai, répare les inquiétudes, elle console. Nous, spectateurs, témoins, sommes invités à contempler les images réconciliées du paradis des danseuses.



1



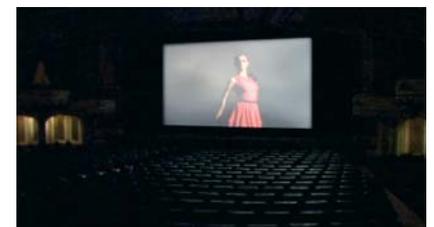
2



3



4



5

LE PORTRAIT

Si dans *Chacun son cinéma*, le réalisateur fait figure de star, un autre invité tend en permanence à lui voler la vedette : le spectateur. Imposant le cadre de la salle de cinéma comme point de départ de tous les films, le projet fait endosser le rôle du spectateur à pratiquement tous les acteurs. En ressort un inventaire qui, bien que marqué par certaines récurrences, engage un foisonnement de points de vue entièrement soumis à la loi du portrait.

Culte de l'émotion

L'ensemble du film renverse le rapport de forces en jeu dans toute projection : la figure anonyme (le public) y prend la place de la figure familière (l'acteur). Soit une page blanche sur laquelle s'impriment mille émotions contradictoires (les rires, l'attente, les pleurs, la stupefaction) : une majorité de films ont recours au portrait – cadrage de face en gros plan sur le visage –, sorte de photo d'identité du spectateur-lambda ou primitif. Isolé de la masse mouvante et volatile du public (dans les séances en plein air de Zhang Yimou ou Chen Kaige), le spectateur est surpris dans son intimité : une vie clandestine de pleurs (Iñárritu, Dardenne, Kiarostami...), de rires (Depardon), de douleurs (Gitai) ou de baisers volés (Assayas).

Voilà qui pose la question de la frontalité. Chez Abbas Kiarostami, qui filme une suite d'actrices iraniennes saisies par l'émotion, l'irruption de la caméra dans le champ intime qui relie spectateur et film entre en résonance évidente avec le statut de la femme en Iran (les visages dévoilés, le cinéma comme principe de libération). Les Dardenne intègrent le même plan sur une spectatrice en larmes dans un long plan-séquence décrivant un vol : l'abandon à l'émotion se raccorde à un désir de fiction que la présence d'Emilie Dequenne (l'interprète de *Rosetta*) rend d'autant plus évident. Alejandro Iñárritu, au contraire, vide cette « figure d'émotion pure » de toute trace de fiction : filmée



frontalement, Anna, la femme aveugle qui pleure devant *Le Mépris*, n'est lâchée à aucun instant par la caméra du cinéaste. Le cinéaste, fasciné par la question de l'obscénité, met à nu par la durée (un long plan-séquence) et l'intensité (la musique de Delerue) cet espace d'intimité censé protéger Anna. Le film s'affirme presque comme un viol symbolique.

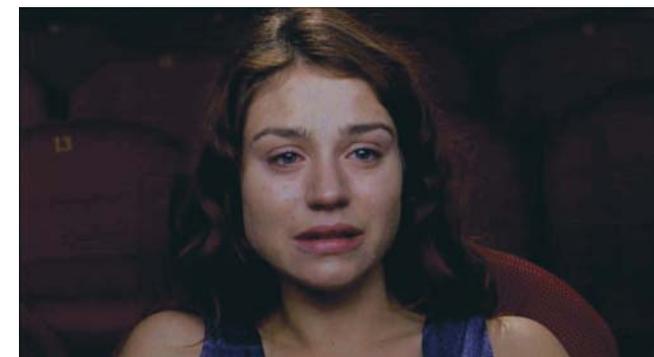
Dédoublément

Plus que de jouer sur la simple distance entre spectateur et film, Atom Egoyan célèbre la fusion de l'un dans l'autre par un dispositif assez complexe : *Artaud Double Bill* dédouble l'espace (deux salles de cinéma reliées par les portables de deux spectateurs communiquant à distance) et joue sur une multiplicité d'effets d'écho qui transforment le film en une espèce de labyrinthe spatio-temporel : les images de *Vivre sa vie* entrent en résonance avec celles d'un film d'Egoyan (*The Adjuster*) dans un effet spiralé de mises en abyme successives (les spectateurs regardant une séquence où des spectateurs regardent un film). Comme chez Wong Kar-wai, le spectateur se perd dans une infinité de niveaux de réalité : par ce biais, Egoyan va chercher le champ-contrechamp d'anthologie entre Anna Karina et Falconetti (l'actrice de *La Passion de Jeanne d'Arc* de Dreyer), qui est aussi le premier portrait moderne de spectateur au cinéma. L'effet de superposition (les personnages du film + Anna Karina + Falconetti) diffracte en la démultipliant la question du portrait de spectateur.

Enfin, le réalisateur-spectateur est une hypothèse extrême dépliée par d'autres segments. Nanni Moretti, Elia Suleiman ou Takeshi Kitano en offrent les plus belles occurrences, contemplant leur propre Moi dans l'écran. Il y a là comme une sorte de bouclage de la boucle : le travail d'hommage entrepris par le film contamine chaque élément de la trinité réalisateur / acteur / spectateur au point de renverser tous



les rôles selon un radical principe d'égalité : pause suspendue du portrait dont l'emblème pourrait être cette photo de la grand-mère du cinéaste posée sur un fauteuil de salle de cinéma dans le segment de Tsai Ming-liang – un ultime défi contre « la mort au travail », selon la phrase de Cocteau décrivant le cinéma.



LE CINÉMA DES CINÉASTES

Sur les 34 courts-métrages au programme, la moitié citent des films : une vingtaine en tout, sans compter ceux qu'énumère Nanni Moretti à l'oral. De ces œuvres, il est fait un certain usage, car naturellement elles ne sont pas choisies au hasard. Pour certains réalisateurs, ce sont tout simplement leurs propres œuvres. L'autocitation prend ici différentes tonalités, signalant une certaine posture du cinéaste : l'auto-dérision burlesque pour Kitano ou Suleiman ; l'autosatisfaction à peine voilée de Lars Von Trier (qui regarde *Manderlay* en amateur éclairé) ou de Claude Lelouch (qui se remémore une remise de prix, assis à côté de sa maman) ; la nostalgie de Chahine ou Angelopoulos. Ailleurs, les films projetés ont une valeur dramatique, ainsi des multiples mises en abyme chez Atom Egoyan, où les personnages regardent des films où des personnages regardent un film. Surtout, et plus généralement, les citations de films fonctionnent comme des signaux. Ils témoignent d'un goût, d'un attachement personnel à une œuvre, ou bien, de façon plus immédiate, ils ont pour tâche de signifier le cinéma tout entier. D'emblée les films se placent à une certaine hauteur, en convoquant des films célèbres et célébrés, des classiques – il n'y a guère que Polanski pour jouer le cancre en invitant dans son film *Emmanuelle*, fameux film érotique.

L'inventaire des cinéastes cités révèle que deux d'entre eux reviennent plus d'une fois. D'abord, Robert Bresson, dont la double présence (*Au Hasard Balthazar* chez les Dardenne, *Mouchette* chez Hou Hsiao-hsien) est la marque d'une œuvre fondatrice pour de nombreux cinéastes qui en reçurent la déterminante influence. Mais pas seulement : citer Bresson, c'est aussi dire quelque chose par raccourci, puisque c'est à travers lui convoquer une éthique singulière de la pratique du cinéma. Ensuite, Jean-Luc Godard, dont sont repris *Vivre sa vie* (chez Egoyan), *Alphaville* et *Le Mépris* (en fonds sonores chez Wong Kar-wai et Iñárritu). A ces références il faut encore ajouter le



personnage mis en scène par Cimino, qui parodie explicitement Godard via des accessoires (écharpe rouge, lunettes, cigare).

Emblèmes du cinéma

Cette victoire de Godard au jeu des citations n'est pas une simple affaire d'influence : on voit combien il est un emblème, non pas d'un type de cinéma, mais du cinéma tout entier. Dans les quatre films qui le citent selon divers procédés, Godard est convoqué, sinon invoqué pour signaler universellement le cinéma à la manière d'une métonymie, ou d'un autre nom pour dire la même chose. On pourrait faire la même remarque à propos de Fellini et son *Huit et demi*, qui certes n'est repris qu'une seule fois, par Konchalovsky, mais à qui *Chacun son cinéma* est dédié, et s'accompagne de la musique de Nino Rota. Dire Godard ou *Huit et demi*, c'est dire « le cinéma ». Faire entendre quelques notes de la musique du *Mépris* de Georges Delerue ou de celle de Nino Rota pour *Huit et demi*, c'est encore dire « le cinéma ». Cet

usage générique de la référence à Godard en tant qu'il incarne le cinéma dans l'imaginaire collectif permet en retour de mieux comprendre la manière dont les réalisateurs se sont approprié la commande de *Chacun son cinéma* : la plupart des sketches cherchent à échapper au caractère anecdotique pour illustrer brièvement un en-soi des choses. Iñárritu, par exemple, ne cherche pas à montrer l'émotion d'une jeune femme aveugle devant *Le Mépris*, mais l'émotion pure, en soi, devant le cinéma, en soi. Plus encore que le film des Dardenne qui, citant Bresson, fait une sorte de parabole (la rédemption du voleur par l'émotion cinéma), plus encore que Chen Kaige qui, citant Chaplin (*Le Cirque*), appelle l'enfance *du et au* cinéma, la référence à Godard (venue de cinéastes de tous horizons), celui-là même qui a consacré l'usage de la citation dans les films, contient un fil directeur de *Chacun son cinéma* : par-delà le lieu contingent de la salle, viser l'horizon du cinéma dans son essence et son mystère et la recomposer, à travers la logique d'émiettement du film à sketches.

LE FILM À SKETCHES

Le film à sketches, invitant un ou plusieurs cinéastes à traiter d'un sujet à travers divers épisodes, est un cas à part dans l'histoire du cinéma. Le terme désigne une grande variété de structures et de dispositifs. *Chacun son cinéma* entre dans la catégorie des « films-omnibus », qui désigne les films composés d'une multiplicité d'invités, les sketches ne dépassant généralement pas quelques minutes (exemple récent : le succès de *Paris je t'aime*). Le concept, attrayant par son aspect fédérateur (la composition d'une *dream team* idéale), est rarement l'occasion de réussites à la hauteur des génériques formés : réalisés à l'occasion d'événements spéciaux (à l'image de *11'09'01*, en hommage aux victimes du 11 Septembre), dans un esprit de célébration, les films à sketches, et en particulier les films-omnibus, semblent condamnés à une niche assez artificielle, en marge des sorties traditionnelles.

L'âge d'or des années 1960 : comédie et fantastique

Le film à sketches naît véritablement vers la fin de la seconde Guerre mondiale en Italie, se divisant en deux formes : les films à épisodes réalisés par un même cinéaste (*Paisa* de Rossellini, en 1946, se partage en segments réalisés dans différentes régions d'Italie) ou ceux réalisés par différents auteurs invités à traiter d'un même sujet. *L'Amour à la ville* en détermine l'archétype en 1953, rassemblant une multitude de grands noms autour d'un grand sujet, l'amour (Antonioni, Fellini, Risi...). La comédie, qui y retrouve peut-être l'essence primitive du burlesque (format court du *slapstick*, principe de la chute, appel du gag) est le genre qui exploitera le plus le filon, trouvant son apogée en 1962 avec le démesuré *Boccace 70* (avec Fellini, Visconti et De Sica). Le fantastique est un autre genre très friand de la segmentation, à l'image des films de Roy Ward Baker dans les années 1960-70 (*Asylum*), de ceux de Mario Bava (*Les Trois visages de la peur*) ou, plus tard, du *Creepshow* de George A. Romero (1982). Le genre y retrouve



Au cœur de la Nuit – coll. Cahiers du cinéma.



Triangle – Wild Side Films/ coll. Cahiers du cinéma.

le tempo de la nouvelle (celles, notamment, d'Edgar Allan Poe, comme dans *Histoires extraordinaires*) ou du *comic book* et de la bande-dessinée. Mais ce principe de multiplication et d'éclatement en micro-récits n'empêche nullement les films d'exister pour eux-mêmes ou de viser au chef-d'œuvre : en témoigne l'exemplaire *Mannequin du ventriloque* d'Alberto Calvacanti, un des cinq épisodes du film britannique *Au Cœur de la nuit* (1945), ou encore les épisodes réalisés par Pasolini dans différents films à sketches (*La Ricotta*, *La Terre vue de la lune*), véritables sommets de son œuvre.

Ludisme, contrainte

Si la réussite n'est pas toujours au rendez-vous, c'est que le format court pose des questions qui lui sont propres (le cinéaste le plus confirmé n'est pas forcément en terrain connu) mais aussi parce que le dispositif, assez ludique, peut être vu comme un véritable laboratoire libérant les cinéastes de leurs contraintes habituelles. De nom-



La Ricotta – coll. Cahiers du cinéma.



Paris je t'aime (sketch de J. et E. Coen) – La fabrique de films/ coll. Cahiers du cinéma.

breux films à sketches se rapproche ainsi du jeu, soit par la question du thème imposé (exemple : *Paris je t'aime*, où chaque cinéaste traite un des arrondissements de la ville, dans un jeu de contrainte à la Georges Perec), soit par des tentatives d'expérimentation qui ne pourraient être tentées dans un circuit traditionnel. Ce fut le cas récemment de *Triangle*, dans lequel trois cinéastes majeurs de Hong Kong (Tsui Hark, Ringo Lam, Johnnie To) se passent le relai sur le mode des cadavres exquis : un cinéaste commence le film, le second prend le relai avant de laisser le troisième conclure. Résultat : une tentative de récit aléatoire sans équivalent dans le cinéma récent, témoignant bien du statut singulier, à part, du film à épisodes dans le panorama de la production. Si l'engouement du public pour le film à sketches s'est atténué depuis les années 1960, la sortie récente de *Tokyo !* (Michel Gondry, Bong Joon-ho, Leos Carax) confirme que le film à sketches reste à la mode.

WHO'S WHO

Par ordre de passage des films. Entre parenthèses, sont indiquées la nationalité et l'année de naissance du réalisateur.

1. Raymond Depardon (France, 1942). En compétition une seule fois avec *La Captive du désert* (1990). *La Vie moderne* (2008) a été présenté dans la section Un certain regard.

2. Takeshi Kitano (Japon, 1947). Son nom est davantage lié au festival de Venise (*Hana Bi*, Lion d'or 1997) ; il n'a été en compétition que pour *L'Eté de Kikujiro* (1999).

3. Theo Angelopoulos (Grèce, 1935). Découvert avec *Le Voyage des comédiens* à la Quinzaine des réalisateurs (1975), il a ensuite été invité cinq fois en compétition. Il a reçu le Grand prix (*Le Regard d'Ulysse*, 1995) et la Palme d'or (*L'Eternité et un jour*, 1998).

4. Andreï Konchalovsky (Russie, 1937). Grand prix du jury avec *Sibériade* en 1979. Il s'exile à Hollywood et revient en compétition en 1986 (*Runaway Train*), 1987 (*Le Bayou*) et 1994 (*Riaba ma poule*).

5. Nanni Moretti (Italie, 1953). *Journal d'un spectateur* reprend le principe de *Journal intime* qui lui a valu le prix de la mise en scène (1994). Il a obtenu la Palme d'or avec *La Chambre du fils* (2001).

6. Hou Hsiao-hsien (Taïwan, 1947). Six fois en compétition (notamment avec *Goodbye South Goodbye* (1996), *Fleurs de Shanghai* (1998) et *Millennium Mambo* (2001)) et seulement un prix du jury pour *Le Maître de marionnettes* (1993).

7. Jean-Pierre et Luc Dardenne (Belgique, 1951 et 1954). Leur nom est indissolublement lié à Cannes. Révélés à la Quinzaine des réalisateurs en 1996 avec *La Promesse*, ils remportent une première Palme avec leur deuxième film, *Rosetta*, et une seconde avec *L'Enfant* (2005).

8. Alejandro Gonzalez Iñárritu (Mexique, 1963). Son premier film, mexicain, *Amours chiennes* (Semaine de la critique en 2000), lui

ouvre les portes d'Hollywood. Il est en compétition avec *Babel* en 2006.

9. Zhang Yimou (Chine, 1951). Son premier film, *Le Sorgho rouge* (Ours d'or à Berlin en 1987), en fait le leader des jeunes cinéastes chinois (appelés la « 5^{ème} génération »). Il trouve un large écho avec *Epouses et concubines* (Lion d'argent, Venise 1991). A Cannes, il a obtenu le Grand prix du jury pour *Vivre !* (1994).

10. Amos Gitai (Israël, 1950). Quatre fois en compétition, jamais primé, pour, entre autres, *Kadosh* (1999) et *Kippour* (2000).

11. Jane Campion (Nouvelle-Zélande, 1954). En compétition dès son premier film, *Sweetie* (1989), Palme d'or pour son troisième, *La Leçon de piano* (1993). De retour en 2009 avec *Bright Star*.

12. Atom Egoyan (Canada, 1960). Cinq fois en compétition depuis *Exotica* (1994). Grand prix pour *De Beaux lendemains* (1997).

13. Aki Kaurismäki (Finlande, 1957). Découvert avec *Shadows in Paradise* (Quinzaine 1987), il obtient le Grand prix avec *L'Homme sans passé* (2002).

14. Olivier Assayas (France, 1955). Le cinéaste français le plus présent à Cannes, avec notamment, en compétition, *Les Destinées sentimentales* (2000), *Demonlover* (2002) et *Clean* (2004).

15. Youssef Chahine (Egypte, 1926-2008). Le segment *47 ans après* décrit son évolution, depuis sa première expérience malheureuse à Cannes avec *Le Fils du Nil* (1952) jusqu'au prix du cinquantième anniversaire pour *Le Destin* (1997). Youssef Chahine est décédé en 2008.

16. Tsai Ming-liang (Taïwan, 1957). Premier succès international avec *Vive l'amour* (Lion d'or à Venise en 1994). En compétition en 1998 (*The Hole*), 2001 (*Et là-bas, quelle heure est-il ?*) et 2009 (*Visage*).

17. Lars Von Trier (Danemark, 1956). En compétition dès son premier long, *The Element of Crime* (1984). Il a obtenu le Grand prix avec

Breaking the Waves (1996) et la Palme d'or pour *Dancer in the Dark* (2000). *Dogville* (2003), *Manderlay* (2005) et *Antichrist* (2009) ont également été présentés en compétition.

18. Raoul Ruiz (Chili, 1941). Réalise son premier film en 1968 avant de s'exiler en France en 1973 après le coup d'état. En compétition quatre fois, notamment pour *Le Temps retrouvé* (1999).

19. Claude Lelouch (France, 1937). Grand prix en 1966 pour *Un Homme et une femme*. Est revenu en compétition en 1981 avec *Les Uns les autres*, puis souvent hors compétition.

20. Gus Van Sant (Etats-Unis, 1952). Pour sa première compétition (*Elephant*, 2003), il remporte la Palme d'or. Il est revenu à Cannes avec *Last Days* (2005) et *Paranoid Park* (2007).

21. Roman Polanski (Pologne, 1933). Le réalisateur de *Rosemary's Baby* (1968) a été sélectionné deux fois en compétition, pour *Le Locataire* (1976) et *Le Pianiste*, Palme d'or en 2002. Il a été président du jury en 1991.

22. Michael Cimino (Etats-Unis, 1939). Le réalisateur acclamé de *Voyage au bout de l'enfer* (1978) et déchu des *Portes du paradis* (Cannes 1981) n'avait rien réalisé depuis *Sunchaser*, mal reçu à Cannes en 1996.

23. David Cronenberg (Canada, 1943). Le mal aimé du festival. En 1996, *Crash* repart avec un petit prix du jury et en 2005, *A History of Violence* ne repart avec rien. Président du jury en 1999, il a récompensé *Rosetta* des frères Dardenne.

24. Wong Kar-wai (Chine, 1956). Ses quatre films depuis *Happy Together* (1997) ont été en compétition, auréolés par le succès retentissant de *In the Mood for Love* (2000). Il a présidé le jury en 2006.

25. Abbas Kiarostami (Iran, 1940). *Le Goût de la cerise* lui vaut la Palme d'or en 1997. En compétition avec *Au travers des oliviers* (1994) et *Ten* (2002).

26. Bille August (Danemark, 1948). Réalisateur danois mineur dont la gloire est entièrement liée

à Cannes puisqu'il a obtenu deux Palmes d'or, avec *Pelle le conquérant* (1988) et *Mes meilleures intentions* (1992).

27. Elia Suleiman (Palestine, 1960). *Intervention divine* a reçu un grand succès et le prix du jury à Cannes en 2002. De nouveau en compétition avec *The Time that Remains* (2009).

28. Manoel de Oliveira (Portugal, 1908). Ses débuts documentaires datent de 1931, sa première fiction de 1942 (*Aniki Bobo*). Il tourne peu jusqu'à *Fransisca*, présenté à la Quinzaine (1981). Depuis 1988, il est venu cinq fois en compétition et a obtenu le prix du jury pour *La Lettre* (1999).

29. Walter Salles (Brésil, 1956). Découvert avec *Central do Brasil* (Ours d'or, Berlin 1998). En compétition avec *Carnets de voyage* en 2004 et *Une Famille brésilienne* en 2008.

30. Wim Wenders (Allemagne, 1945). Le cinéaste de *Paris, Texas*, Palme d'or 1984. Il a été sélectionné pour la première fois en 1976 (*Au fil du temps*), a remporté le prix de la mise en scène pour *Les Ailes du désir* (1987) et présidé le jury en 1991.

31. Chen Kaige (Chine, 1952). Comme Zhang Yimou, appartient à la « 5^{ème} génération » des cinéastes chinois. Palme d'or 1993 avec *Adieu ma concubine*.

32. David Lynch (Etats-Unis, 1946). D'abord familier du festival d'Avoiaz, il vient à Cannes pour la première fois avec *Sailor et Lula* (1990, Palme d'or). Il est revenu trois fois et a présidé le jury en 2002.

33. Ken Loach (Angleterre, 1936). Neuf fois en compétition, Palme d'or pour *Le Vent se lève* (2006).

RÉDACTEUR EN CHEF
Stéphane Delorme

RÉDACTEURS DU DOSSIER
Stéphane Delorme, Vincent Malausa et Jean-Philippe Tessé sont membres du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Dans le cadre du dispositif *Lycéens et apprentis au cinéma*, Stéphane Delorme a rédigé les dossiers sur *Vertigo* (2005), *Elephant* (2007) et *The Host* (2008) ; Vincent Malausa sur *Noi Albinoi* (2006) et *La Famille Tenenbaum* (2008) ; Jean-Philippe Tessé sur *A bout de souffle* (2005), *La Trahison* (2006) et *La Mort aux trousses* (2008).

RÉDACTEUR PÉDAGOGIQUE
Simon Gilardi est diplômé de la filière distribution/exploitation de la Fémis. Depuis 2005, il est coordinateur du dispositif *Lycéens et apprentis au cinéma* en région Centre.

ICONOGRAPHIE
Carolina Lucibello

CONCEPTION GRAPHIQUE
Thierry Célestine

