

Cannes, de temps en temps

Jacques Kermabon

Number 153, September 2011

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/65064ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Kermabon, J. (2011). Cannes, de temps en temps. *24 images*, (153), 31–33.

Cannes, de temps en temps

par Jacques Kermabon



Midnight in Paris de Woody Allen

Avant que la manifestation ne commence, la question s'imposait. Vitrine à la fois glamour et artistique du cinéma mondial, le Festival de Cannes joue au grand écart. Pourtant au moins une chose unit la grosse production de divertissement *Pirates des Caraïbes*, proposée hors compétition, et *Pater*, réalisé par Alain Cavalier avec une petite caméra : la technologie numérique.

Tant de choses écrites nous échappent, il se peut donc que quelqu'un se soit déjà attelé à cette tâche, mais nous serions curieux de voir retracée l'histoire de l'addiction numérique. Comment est née cette dépendance qui, au cinéma, tel un irrépressible engrenage, a séduit chacune des phases de la fabrication d'un film au point de faire de la généralisation du numérique une évidence incontournable, irréversible. On en sait maintenant les limites. La durée de vie d'un film sur support numérique se compte en poignées d'années à telle enseigne que Kodak devrait mettre sur le marché une pellicule, un support argentique donc, destinée à préserver à long terme les productions cinématographiques. Le numérique se prête à tous les trucages, à toutes les manipulations et on aurait pu penser que sa généralisation allait ouvrir une grande ère du soupçon. Il n'en est rien. Notre régime de croyance aux images mouvantes et aux sons ne procède pas ainsi. L'outil numérique permet de créer des

monstres inédits (nous faisons confiance pour cela à *Pirates des Caraïbes* que nous n'avons pas vu), des animaux disparus (les dinosaures de *The Tree of Life* qui ont tant fait jaser) ou même la chute réaliste d'un corps (la défenestration dans *Polisse*), du moins le supposons-nous. Il peut en même temps constituer une sorte de gage d'authenticité dans la proximité du filmage chez Cavalier et a aussi permis au cinéaste iranien Jafar Panahi de faire parvenir à Cannes *Ceci n'est pas un film*, réalisé avec Mojtaba Mirtahsmab dans des « conditions semi-clandestines » alors que le cinéaste est assigné à résidence à Téhéran.

Au moment de la projection, en vérité, la nature du support ne nous importe guère. Tout au plus lit-on au détour des gazettes que Robert Guédiguian a opté pour un tournage en Super 16 et que *Les neiges du Kilimandjaro* a été présenté en 35 mm¹. À Cannes, les réalisateurs ont en effet le choix de projeter sur support argentique ou d'après un DCP². Woody Allen ayant trouvé l'image numérique trop nette a préféré, lui aussi, une projection 35 mm. On aurait bien parié que la luminance de l'image de *Hanezu no Tsuki* venait d'un tournage en numérique; cette impression tient uniquement à la projection en DCP, le film de Naomi Kawase ayant été tourné en 16 mm si on en croit le dossier de presse. On pourrait multiplier les exemples. À l'heure où, ici ou là, on est



Hors Satan de Bruno Dumont

tenté de parler de déterritorialisation d'un cinéma qui se déploie sur Internet et sur toutes sortes d'objets nomades, s'affiche dans des galeries d'art ou aux cimaises des musées, un festival comme celui de Cannes réaffirme la prédominance irremplaçable du grand écran. Une fois dans la salle obscure, dès lors que nos yeux se sont accommodés à la vibration de la pellicule qui défile dans le projecteur ou au lisse et à la luminance, parfois même imperceptible, de la projection numérique, découvrir un film sur grand écran n'en finit pas de procurer le même charme magique, démultiplié à Cannes par l'ignorance du film dans laquelle nous sommes demeurés, pour peu qu'on ait voulu jouer ce jeu. Ce festival est aussi celui dont il est le plus difficile de sortir des films. Dictature de l'instantané oblige, de plus en plus de caméras et de micros se tendent vers les journalistes à peine remis de la torpeur de la projection, sommés de livrer, à chaud, des avis définitifs. Cela dit, il se murmure que certains journalistes « twittent » leurs impressions fugaces en cours de séance. On ne saurait mieux desservir l'activité critique.

En ouvrant par *Midnight in Paris*, le festival commençait en célébrant les bonheurs de l'artifice. Les premières images effeuillent un Paris de carte postale comme pour se débarrasser de la célébration attendue de la capitale française tout en s'inscrivant dans une sorte d'illusoire atemporalité. Puis, à en croire certains, Woody Allen aurait commis un crime de lèse-Culture en offrant à son personnage principal, scénariste de talent mais romancier en mal d'inspiration, des séjours dans un passé présumé glorieux, où il croise écrivains et peintres célèbres traités comme des poncifs. Au moins n'a-t-il pas eu l'outrecuidance de prétendre restituer ce monde disparu. Il laisse cela aux films biographiques dont il se moque ici allègrement. Hemingway, Dali, Picasso, les Fitzgerald, que, comme par magie, il sort de sa manche, n'ont aucune épaisseur. Ils ne sont que des ombres brièvement agitées sans plus de consistance que ce rideau remué par le garde suisse pour faire croire à la présence du pape dans *Habemus papam*. Allen s'amuse de ces images d'Épinal, joue avec les poncifs sans aucun esprit de sérieux, indiquant aussi avec ironie cet invariant de l'esprit humain : la nostalgie du passé comme âge d'or. Les prophéties apocalyptiques n'ont en effet jamais manqué ; au hasard : « Il existe des machines qui dispensent de l'attention, qui dispensent du travail patient et difficile de l'esprit ; plus nous irons, plus les méthodes de symbolisation et de graphies rapides se

multiplieront. *Elles tendent à supprimer l'effort de raisonner.* » On la croirait écrite hier, elle a été prononcée en 1932 par Paul Valéry³.

Dans ses derniers films, Woody Allen se livre à des variations badines tout en faisant le tour de l'Europe : Londres, Barcelone, Madrid en attendant Rome. Cet enfant gâté du cinéma semble mû essentiellement, comme il le reconnaît lui-même, par le plaisir d'oublier les imperfections de la vie ordinaire le temps d'un tournage qui réunit, dans une urbanité magnifiée, des jeunes gens beaux et cultivés. Son refuge n'est pas un monde passé et perdu, mais plus simplement le cinéma comme temps suspendu, à l'image de ce que disait le réalisateur de *La nuit américaine* à son acteur Alphonse : « ... la vie privée, elle est boiteuse pour tout le monde. Les films sont plus harmonieux que la vie, Alphonse. Il n'y a pas d'embouteillages dans les films, il n'y a pas de temps morts. Les films avancent comme des trains... »

Si la formule de François Truffaut semble s'appliquer prioritairement à la veine classique du septième art, chaque film résout à sa façon les tensions qui sont au cœur du cinéma, entre réalité de l'illusion et illusion de la réalité, entre irrépressible avancée du temps et sa suspension, entre captation de la matière du monde et projection d'idées ou de fantasmes. Quel sens par exemple accorder à un miracle ? Philippe Ramos, en empruntant un chemin déjà bien balisé, s'empare de la figure de la Pucelle dans *Jeanne captive*. Le film commence par une Jeanne d'Arc qui, tentative d'évasion ou de suicide, se jette du haut d'une tour. L'épisode semble une invention ; il est au contraire conforme aux faits. Simplement, en portant l'accent sur des moments de la vie de Jeanne d'Arc moins connus, Ramos semble réinventer certains linéaments de ce destin mythique. Étrangement, on se met à douter de la crédibilité de ce qui est une chronique fidèle d'un monde. À un moment, alors que Jeanne se sent abandonnée de tous, mais surtout de Dieu, ce dernier semble lui faire signe. Elle est prisonnière d'un soldat anglais qui l'emmène à Rouen et soudain, au bord de la mer, un étrange silence se répand bien que le roulis des vagues poursuive son office ininterrompu sur la grève. Peut-on en déduire que le réalisateur accrédite l'existence de Dieu ? Rien ne permet véritablement de trancher sur la nature de ce silence. N'émane-t-il pas de l'imagination de l'un ou de l'autre personnage ? N'est-il pas le fruit d'une hallucination collective ? Jeanne irradie d'un mystère, d'une quête qui ne se réduit pas à une dimension religieuse quand bien même sa force s'est exprimée en un temps où Dieu était tout, un monde où il était impossible de penser sa non-existence.

Mais quand Dieu n'est plus rien ou si peu, que faire d'un personnage au comportement apparemment gouverné par des lois qui échappent au commun des mortels tel l'ermite laconique de *Hors Satan*, le nouveau film de Bruno Dumont ? D'un côté il tue froidement des hommes parce qu'ils ont violenté la jeune femme qui vient régulièrement le nourrir dans sa tanière, d'un autre il provoque un miracle, une résurrection. Doit-on voir dans son geste autre chose qu'une simple vengeance, voire un sordide fait divers, parce qu'il semble détenir le pouvoir d'ingurgiter en lui, de bouche à bouche, le Mal qui possède une jeune fille ? Là encore, rien ne permet d'inférer une présence divine définie. Les comportements, les manifestations magiques suggèrent bien la circulation d'une présence supra-naturelle, que nous pouvons appeler par commodité le Mal, mais les signes sont trop troubles pour qu'on les relie à une

manifestation religieuse précise. Ils le sont d'autant plus que la mise en scène arrime chaque moment au plus près de la matière, de la pesanteur des êtres, à leurs souffles, à la vibration de la nature longuement contemplée, à l'opacité du *hic et nunc* de chaque moment filmé, sans qu'on puisse jamais ressentir ni le poids d'une idée préalable ni une volonté démonstrative.

Le Mal au quotidien, Maïwenn le met en scène et nous le fait éprouver dans *Polisse*, par une immersion au sein de la brigade de protection des mineurs à Paris. Cette fiction est fondée sur un travail d'enquête mené par la réalisatrice. On a loué, non sans une certaine ironie, la capacité d'un cinéma français à atteindre l'efficacité d'une série américaine. La dynamique narrative en est assez proche qui entrecroise les itinéraires personnels des policiers, l'évolution de leurs relations, les hauts et les bas de leurs affects avec les cas qu'ils sont amenés à traiter. Mais ce temps déployé est surtout un temps à la Sisyphe, pendant lequel cette brigade plonge sans relâche dans la fange pour arrêter une mère qui frappe ses enfants, interpellé un père qui viole sa fille, écouter des jeunes femmes contraintes par la force à la prostitution... *Polisse* n'apporte pas le réconfort des intrigues policières élucidées. Il n'y a pas de fin possible, rien d'édifiant. Le mal, infini, invisible, se recompose sans cesse derrière la façade de vies honorables, confirmant les ressources illimitées de l'abjection humaine.

La prostitution vue par Bertrand Bonello s'incarne en chair, en soie, en tissus aux couleurs vives, dans un écrin chaleureux et soyeux, serti en une temporalité cyclique. Même si on pressent la fin proche – la patronne de cette maison close sait qu'elle devra quitter les lieux –, les soirées se ressemblent, les mêmes clients reviennent régulièrement. Les histoires commencent quand un client rompt les habitudes, opte pour une autre prostituée, qu'une de ces dames annonce refuser tel homme ou telle pratique ou qu'une violence inattendue brise un temps le fil des routines. Ce récit noué de si peu d'intrigues ou alors distendues, prises dans des bégaiements temporels, évoque plutôt, dans cette durée suspendue, un travail pictural où le peintre cinéaste appose et retouche matières et couleurs pour saisir quelque chose comme le souvenir brumeux d'un lieu et de pratiques en voie de disparition. On regrette juste que Bonello se soit senti obligé de boucler artificiellement, au dernier moment, les quelques fils narratifs amorcés. Le charme de *L'Apollonide* tenait surtout dans la béance de ce temps qu'il n'était nul besoin de refermer.

Mais il y avait surtout à Cannes trois films qui creusent un écart entre la trame narrative et la marche du temps : *The Tree of Life*, dans sa manière unique de brasser dans le même mouvement, comme en apesanteur, le temps de l'humanité et celui d'une famille

américaine moyenne, *Hanezu no Tsuki*, de Naomi Kawase et *Il était une fois en Anatolie*, de Nuri Bilge Ceylan. La mise en scène de ces deux derniers – réaction salutaire ou instinctive au règne du *storytelling* qui s'est répandu dans les rouages du management capitaliste? – porte l'accent sur une autre dimension que ce qui alimente couramment le moteur d'un film, la substance dramatique. La trame narrative existe, là une histoire d'adultère, ici un meurtre, mais ne pèse pas à l'échelle incommensurable du temps de la nature filmée longuement et des légendes ancestrales chez Kawase, et guère plus au pas lent du quotidien de Bilge Ceylan. Les feuilles, les arbres, la nourriture, les cours d'eau, la pluie forment le principal substrat de *Hanezu no Tsuki*, une matière organique palpable, sensuelle, qui semble faire signe depuis le fond des temps, contemporaine des dieux et des montagnes confondus dans une fable contée à plusieurs reprises en écho à ce banal adultère.

Aucun dieu chez Ceylan n'accompagne cette équipe d'enquêteurs qui demandent au meurtrier qu'ils ont arrêté de leur montrer où il a caché le cadavre. Cet homme se souvient vaguement du lieu, un coin désertique de la campagne anatolienne qui ressemble à tant d'autres.



Il était une fois en Anatolie de Nuri Bilge Ceylan

Les voitures s'arrêtent, les hommes explorent l'espace, creusent le terrain et repartent bredouilles vers un autre endroit tandis que la nuit tombe. On ne saura rien du meurtre, ni des motivations des uns et des autres. Là encore, le film délaisse ce qui constituerait le nœud d'une enquête policière pour s'attarder sur le quotidien de ces hommes, leurs conversations et préoccupations triviales, les petites mesquineries et frustrations des uns et des autres. Rien ne se noue, rien ne se dénoue, le temps coule impavide, livrant l'image d'une humanité partagée, où il n'y a ni bons ni méchants, mais des hommes, chacun étant un homme « fait de tous les hommes et qui les vaut tous et que vaut n'importe qui ».

1. Voir les propos du chef opérateur Pierre Milon à l'occasion de la projection cannoise : <http://cst-cannes.info/?p=317>
2. Faut-il le préciser, le DCP (Digital Cinema Package) contient les fichiers numériques à projeter (le film et toutes les informations afférentes, enregistrés sur disque dur ou sous forme dématérialisée).
3. Paul Valéry, *Variété, Essais quasi politiques*, « La politique de l'esprit », *Ceuvres*, tome 1, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 1037. Il s'agit d'une conférence donnée à l'Université des Annales le 16 novembre 1932. C'est Valéry qui souligne.