

## Depuis la bulle cannoise

Jacques Kermabon

Number 158, September 2012

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/67651ac>

[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. (2012). Depuis la bulle cannoise. *24 images*, (158), 54–55.

# Depuis la bulle cannoise

par Jacques Kermabon



In Another Country de Hong Sangsoo

Vivre au cœur d'une sorte de bulle tout entière dédiée au cinéma et à l'intérieur de laquelle le monde extérieur, disons l'actualité, les événements du monde, prennent une importance très relative, constitue, on le sait, l'expérience chaque année renouvelée des arpenteurs de la Croisette. Il n'y eut guère qu'en 2011 avec ce qu'il est advenu entre un directeur du FMI et une femme de chambre dans un certain Sofitel de New York pour détourner un instant l'attention. Le printemps érable ne connut pas cet insigne honneur, même si les manifestations québécoises ont fait la une du quotidien *Libération* en fin de festival. Ces quelques jours de passion exclusive à l'égard du septième art qui, de projections en conversations, de cocktails en rendez-vous, n'empêchent étrangement pas d'espérer du cinéma des nouvelles du monde, des façons de le faire découvrir sous un angle inédit, de le penser autrement que ce dont peuvent nous entretenir, par exemple, la presse ou la littérature.

À cet égard, proposé dès le début du festival, *Après la bataille*, dans lequel Yousry Nasrallah évoque les événements encore brûlants de la place Tahrir, a plus déçu que convaincu en entremêlant dans un désordre qui apparaît plus subi que maîtrisé, le document brut, la romance à l'eau de rose et la fiction politique à charge. En flirtant

avec les conventions du cinéma égyptien populaire, il surligne trop sa dénonciation des plus pauvres manipulés par le régime et exploités par des propriétaires véreux. Les moments les plus forts sont encore ceux arrachés à la réalité, en particulier cette manifestation devant la télévision en octobre 2011 au cours de laquelle l'armée a tiré des balles réelles et où un véhicule militaire a roulé sur des manifestants. La force des images captées à chaud tient plus au sentiment – toujours à la frontière du voyeurisme – de voir les événements en direct, filmés par une caméra dont la patine amateur vaut comme sceau d'authenticité, une sorte de « Vu sur YouTube », autrement plus crédible aujourd'hui que le dépassé « vu à la télé ». En même temps, son caractère composite, bancal, les impasses scénaristiques qu'il laisse en plan ne sont pas sans attendre rétroactivement par leur sincérité un festivalier gavé de productions sans bavures mais sans âme.

Une fois ce regard politique en bandoulière, il n'est pas difficile de le poser sur chacun des films. « Tout est politique », disait-on autrefois. *De rouille et d'os* laisse ainsi entrevoir une piste sociale dans les embrouilles sentimentalo-familiales dans lesquelles s'enferme le héros masculin. Mais cette veine se révèle la plus faible du film, n'ayant visiblement pas intéressé outre mesure Jacques Audiard, plus

soucieux de peaufiner sa carrure d'orfèvre du cinéma d'auteur usant d'une vaste palette qui irait d'effets visuels quasi expérimentaux à une impressionnante efficacité dans les scènes d'action. Mais enchaîner les morceaux de bravoure, est-ce une façon de réussir un film, de fasciner le spectateur ou risquer de le maintenir à distance ?

La nécessité de sortir de la pauvreté est ce qui anime le cavalier du Caire, qui n'a même plus de quoi nourrir son cheval, tout autant qu'Ali, chez Audiard, amené à risquer sa vie dans des combats clandestins. La quête de l'argent, sa circulation, la place insidieuse qu'il occupe, cette inspiration inépuisable a conditionné bon nombre des fictions en compétition au point qu'en se les remémorant toutes, on finirait par préférer conserver le souvenir des quelques oasis dans lesquels la question ne se pose pas et qui apparaissent ainsi comme des films-îles, bouclés sur eux-mêmes, coupés du monde, repliés dans l'appartement d'*Amour* (Michael Haneke), sur l'île de *Mud* (Jeff Nichols), dans le vaste salon de la maison mausolée de *Vous n'avez encore rien vu* (Alain Resnais), aux alentours du petit port sans charme de *In Another Country* (Hong Sangsoo).

Même si on peut émettre des réserves sur la mise en route laborieuse, sur le choix de privilégier le couple Azema-Arditi – plus technique – au détriment de Consigny-Wilson – très électrique – ou sur la fin moins convaincante, l'élégance et l'envoûtement que provoque l'expérience au titre malicieux proposée par Alain Resnais tiennent en partie à ce qu'elle apparaît comme détachée des contingences de la réalité. L'espace, d'une malléabilité infinie, permet de conjuguer en toute liberté cette variation sur le théâtre, la transmission, les vertiges et les blessures du temps. Là où la vérité du monde resurgit, c'est par la façon dont la mise en scène nous fait entendre comme rarement une pièce, ici, *Eurydice*, de Jean Anouilh, bouleversante et lucide réflexion sur l'amour, cet éternel recommencement formalisé par le dispositif même du film comme un travail sur la répétition, entendue à la fois comme pratique théâtrale et perpétuels rets dans lesquels les sentiments humains ne cessent de s'abîmer. La lucidité interrogative, plus ludique chez Hong Sangsoo, joue aussi de la répétition de motifs et de leurs variations. Si Resnais sort du naturalisme en se jouant d'artifices, le réalisateur coréen opère dans une sorte d'infra-réalisme pour mieux se moquer des non-dits furtifs, des lâchetés, de la volatilité des sentiments, des petites trahisons du quotidien le plus littéral. Art pauvre, sans éclat, sinon des éclats de rire, *In Another Country* embarque une Isabelle Huppert tout en légèreté dans trois récits sentimentalo-vaudevillesques qui redistribuent à chaque fois un certain nombre d'ingrédients identiques : la promenade au phare, un maître nageur qui sort de l'eau, un repas autour d'un barbecue... Si les cinémas de Resnais et de Hong Sangsoo apparaissent aux antipodes l'un de l'autre, ils partagent néanmoins la jubilation de combiner la matière qu'ils ont suscitée sans chercher à avancer en ligne droite vers un but défini, mais en provoquant des échos, des allers-retours, une myriade de pistes suggérées et suspendues.

Cette dernière formule conviendrait parfaitement à qualifier *Post tenebras lux*, l'étrange assemblage de séquences disparates concocté par Carlos Reygadas à ceci près que d'abord, on y perçoit très mal en quoi le cinéaste se sent concerné par ce qu'il nous montre – Resnais et Hong Sangsoo sont, eux, avec nous *dans* leur film – et ensuite, les liens qui unissent ces moments de cinéma – certains saisissants – demeurent complètement opaques. On peut être plus

particulièrement sensible à telle ou telle partie, impressionné par tel ou tel exercice de style, et sortir agacé par l'attitude finalement hautaine d'un réalisateur qui refuse de partager quelques clés et nous abandonne aux ténèbres.

À l'opposé, trop de films n'offraient aucun de ces bonheurs de l'implicite. Et ce qu'ils nous ont dit du monde avec plus ou moins de subtilité, la plupart du temps nous le savions déjà tant les productions qui mettent en avant une ambition démonstrative ne convainquent finalement que ceux qui partagent leur conviction. Dans certaines hautes sphères de la finance, l'argent corrompt tout : *L'ivresse de l'argent*, de Im Sang-Soo. La télévision abrutit le bon peuple : *Reality*, de Matteo Garrone. L'affaire peut prendre une tournure sympathique comme avec la énième fable sociale de Ken Loach, pétrie d'humour et d'optimisme, dans laquelle un jeune père, empêtré dans un passé de délinquant, connaît une rédemption par le whisky grâce à un éducateur qui l'éveille aux subtilités du nectar écossais.

Le rôle central de l'argent ne pouvait être mieux métaphorisé que par ce *trader* cynique et insensible aux soubresauts du monde de *Cosmopolis*, enfermé dans sa limousine insonorisée, cocon et centre névralgique d'un pouvoir en déclin. Outre le dispositif principal de la mise en scène – qui fait justement un peu trop dispositif –, la force du film de David Cronenberg tient à l'intelligence du propos puisée à même le roman de Don DeLillo.

On réduira plus difficilement *Paradis amour*, d'Ulrich Seidl, à un propos, le tourisme sexuel – des quinquas autrichiennes en surpoids qui s'offrent les charmes de jeunes et virils Kenyans –, version moderne de l'esclavage sur fond de rapport nord-sud. Parce qu'il filme frontalement la nudité, les sexes, les caresses tarifées, le plus simple est de condamner le film au nom d'une certaine morale. C'est peut-être un peu trop rapidement faire fi du trouble qu'instille la peinture de cette déréliction. Le malaise, qui nous clive, n'est pas seulement provoqué par les scènes de sexe explicites, mais surtout peut-être parce que ces rapports commerciaux avilissants participent au vu et au su de tous d'une économie locale bien rodée et qu'ils sont assumés sans complexe par ces Occidentales en goguette, aussi ordinaires que possible, terriblement ordinaires.

Au cours des ans, plusieurs cinéastes ont repris la formule de Godard selon laquelle, plutôt que de faire des films politiques, il s'agit de faire politiquement des films. Nous ne voyons pas lequel, parmi ceux qui étaient présentés cette année, relevait de cette ambition, finalement la seule qui vaille. 🍷



*Paradis amour* d'Ulrich Seidl