

Le mécanique et le vivant

Jacques Kermabon

Où va le cinéma américain : deuxième partie - les enjeux

Number 128, September 2006

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/10095ac>

[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. (2006). Le mécanique et le vivant. *24 images*, (128), 42–43.

Le mécanique et le vivant

par Jacques Kermabon

Qu'est-ce qui nous fait courir à Cannes d'une salle à l'autre, d'une section à l'autre? On tente de ne rien rater de l'essentiel sans pouvoir nous cacher au fil des jours qu'une vision d'ensemble demeure un horizon inaccessible. Sans doute est-ce à quoi sert ce désordre, cette multiplication infinie des propositions cinématographiques, tout comme cette prolifération des écrans cathodiques et autres, cette transmission planétaire instantanée des images et des

le pouvoir est filmé comme une partie de bonneteau. Activistes néomarxistes, politiciens américains, scientifique germain, chacun croit mener le jeu, tirer les ficelles dans un climat de paranoïa généralisée. Curieusement – en toute logique? – Big Brother se révèle impuissant. Les militaires et les aiguilleurs du ciel de *United 93*, les yeux rivés sur les radars les plus sophistiqués, ne voient rien arriver. Ils découvrent sur CNN ou, pour ceux qui sont en poste à New York, depuis la fenêtre de leur salle de contrôle, les avions qui percutent les tours du World Trade Center sans avoir su les localiser avec précision avant le drame. Depuis son poste d'observation où, à coups d'appels téléphoniques, elle donne ses ordres, la femme de *Southland Tales* ne verra pas non plus venir ceux qui vont investir ses locaux. Dans *Les lumières du faubourg*, une dérisoire trainée de peinture noire sur l'objectif de la caméra suffit à neutraliser l'œil inquisiteur.

Selon son humeur, on trouvera inquiétant ou particulièrement comique l'inanité de ce fantasme de contrôle par les outils de surveillance et la multiplication des enregistrements vidéo. Tant d'images pour finalement exprimer si peu de chose, voilà qui résume assez bien notre sentiment de festivalier. Cette année, même s'ils n'ont pas soulevé beaucoup d'enthousiasme, les films ont divisé comme rarement la critique sans pour autant que des lignes de partage claires se dessinent. On se retrouvait ainsi bien seul à trouver insignifiant un film acclamé, à ne rien comprendre de l'enthousiasme d'amis en qui l'on a toute confiance pour un film qui nous est apparu vain, à voir de l'esbroufe là où d'autres appréciaient un étonnant savoir-faire, à se trouver bouleversé par une œuvre qui vidait la salle. On finirait par y perdre son latin.

Un palmarès affirme un point de vue comme un autre. Primer les interprètes de *Indigènes* de Rachid Bouchared signifie moins souligner un travail d'acteurs, plutôt inégal, que de donner un prix à une noble cause, faire renaître de la mémoire la contribution occultée de Nord-Africains, leur engagement patriotique pour leur pays, la France, contre l'envahisseur nazi. Offrir la palme d'or à Ken Loach obéit-il aux mêmes considérations? *Le vent se lève* dépeint l'engrenage d'une guerre civile sur fond d'affrontements religieux, en l'occurrence ici l'Irlande dans les années vingt. Certains ont vu un classicisme fordien là où nous avons perçu un savoir-faire irréprochable : mise en place des conflits et des personnages, souci d'un point de vue dialectique dans la mise en scène des contradictions, un filmage souvent énergique (pas mal de longues focales) qui alterne scènes d'action et pauses pour la réflexion, pimentées d'un zeste de romance. À cela s'ajoutent d'indéniables vertus pédagogiques dans lesquelles on peut lire en filigrane des allusions à l'actualité irakienne. Mais



La palme d'or de cette année, *Le vent se lève* de Ken Loach.

sons, où le rien le dispute au tout : nous empêcher de voir, d'embrasser quelque chose qui tienne, qui prenne sens.

On ne s'étonnera pas que, parmi les motifs récurrents de cette édition 2006, les écrans de surveillance figurent en bonne place. Ils sont au cœur de *Red Road*, d'Andrea Arnold ; le personnage principal y est une policière affectée à la surveillance d'écrans de contrôle urbains. C'est parce que celle-ci y voit une personne qui a fait partie d'événements de son passé, que la fiction embraie. Chez Kaurismäki (*Les lumières du faubourg*), les vidéos qui permettent à des vieux surveillants fatigués de garder une banque sont déjà vieillottes, mais néanmoins décisives dans l'économie du récit. Dans le futur proche de *Southland Tales*, les vidéos sont un des outils de domination, dans une salle de contrôle où trône une maîtresse femme. Chez Richard Kelly,


quand la rhétorique loachienne finit par faire recette, elle desservirait presque la cause qu'elle défend, celle-ci parmi les bonnes causes, lesquelles ne manquent pas, toutes interchangeable. De même, on retrouve sans déplaisir Kaurismäki, son humour, son laconisme, son sens du raccord et des impromptus, ses couleurs, ses personnages de la zone, perdants parmi les perdants, naïfs parmi les durs, empêtrés dans des espoirs illusoire qui les enfoncent encore plus dans l'impasse de leur existence. À partir de quand la griffe de l'auteur ne se réduit-elle plus qu'à un effet de signature, un signe de reconnaissance? Et pour qui?

On le sait – là nous frôlons le truisme –, on peut sortir d'une ligne moyenne par l'épure ou – option plus souvent prisée par les films de la sélection cannoise – l'excès, une surenchère, qui, le plus souvent, relève trop de la tambouille scénaristique. Film aux prétentions chorales, *Selon Charlie*, de Nicole Garcia, respire le labeur, ce trop-plein d'idées, ces louches d'ingrédients inusables dont l'accumulation finit par ne plus laisser voir qu'une mécanique. Les personnages demeurent des pions entre les mains des scénaristes. D'autres malheurs pourraient les accabler, Untel pourrait mourir, se suicider, quitter sa femme, partir vers l'aventure ou rester... Pourquoi pas? Le film ne relève pas d'une nécessité interne qui s'imposerait à lui, il ne tient que par des artifices. *Babel* est de la même eau, efficacité américaine en plus en termes de nervosité du filmage, de poids des acteurs. La barque scénario est bien pleine et les péripéties pourraient, là aussi, prendre telle ou telle direction, se déployer plus amplement ou aller plus vite à une conclusion, et ce, sans réelle incidence. Nous sommes dans un cinéma programmé, par le scénario d'abord, dans le rapport mécanique qu'il entretient avec le spectateur ensuite. Tel effet doit provoquer telle réaction.

Soutien à une cause, savoir-faire d'auteur, scénario filmé, cinéma illustratif semblent aujourd'hui tenir le haut du pavé. À cette mécanique bien huilée du travail bien fait, on peut préférer des films dans lesquels c'est une matière vivante qui travaille. On échappe à l'enchaînement des causes et des effets, on laisse une place à de l'opacité, à de l'incertitude, au travail du spectateur. Ce travail a aussi à voir avec la parturition. « Nous sommes des sages-femmes », disait Jean Renoir. Filmer, c'est accoucher de quelque chose d'unique, qui n'existait pas l'instant d'avant, qui excède ce qu'on avait prévu, qui advient devant nos yeux dans la durée du plan, mais aussi entre les plans, dans leurs rencontres, dans les interstices. On finirait par douter que ces orientations qui ont accompagné tout un pan de la réflexion sur le cinéma moderne sont encore entendues. L'injonction rimbaldienne n'est plus d'actualité. Contre la tendance lourde des téléfilms de luxe,

il s'agirait plutôt aujourd'hui d'être « absolument *hype* » : se passionner pour le chaos apocalyptique de *Southland Tales*, célébrer le geste artistique de Bruno Dumont, se pâmer devant le vrai-faux (non)portrait de Marie-Antoinette par Sofia Coppola.

À cette aune, que Pedro Costa et son *En avant, jeunesse!* puissent être entendus relève du miracle. Le personnage pivot en est Ventura, ouvrier cap-verdien que sa femme vient de quitter. Il récite à qui veut l'entendre une lettre qu'il lui a écrite : « J'aurais voulu t'offrir cent mille cigarettes, une douzaine de robes à la mode, une voiture, la petite maison de lave dont tu as toujours rêvé, un bouquet de fleurs à quatre sous, mais, avant toute chose, bois une bonne bouteille de vin et pense à moi. » Transplanté dans une HLM neuve d'une banlieue de Lisbonne, il croise plusieurs de ses compatriotes dont la Vanda de *La chambre de Vanda*. Ils se racontent. Le film nous plonge ainsi ou plutôt fait advenir en nous cette petite communauté de laissés-pour-compte, un monde autre.

Pedro Costa filme pour les déshérités, à leur place, nous les fait entendre. Abderrahmane Sissako, dans *Bamako*, donne la parole à l'Afrique. Et quelle éloquence! Quel abîme entre la fin du monde vue depuis le nombril d'un Los Angeles dégénéré dans *Southland Tales* et, mis en scène dans un coin d'Afrique, ce procès qui prend la planète entière comme horizon, les rapports Nord-Sud, l'injustice de la dette dans laquelle se débattent les nations africaines. Entre le mode de tournage de l'un et les effets spéciaux de l'autre, *Bamako* et *Southland Tales* sont deux enfants du numérique, mais placés aux deux extrémités de la planète cinéma. On dit que les extrêmes se touchent. Qu'on m'explique ici comment. 



Southland Tales de Richard Kelly et *Bamako* d'Abderrahmane Sissako.