

Cannes 2011 : l'année du *big bang*

Gilles Marsolais

Number 153, September 2011

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/65071ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Marsolais, G. (2011). Cannes 2011 : l'année du *big bang*. *24 images*, (153), 43–46.

Cannes 2011 : l'année du *big bang*

par Gilles Marsolais



The Tree of Life de Terrence Malick

Fruit du hasard ou alignement favorable des astres, les deux gros événements incontournables de ce 64^e Festival de Cannes, *The Tree of Life* de Terrence Malick et *Melancholia* de Lars von Trier, ont en commun de situer leur sujet à l'échelle du cosmos. Déjà, ils suscitent des lectures diversifiées, voire divergentes, qui, loin d'en épuiser la signification, obligeront à coup sûr *24 images* à y revenir, en plus des commentaires ci-joints et du texte figurant ailleurs en ces pages, qui se risque à une analyse plus fine du film de Malick (lire p. 67). S'agit-il vraiment d'œuvres déjà inscrites comme des références, à un titre ou à un autre, dans l'histoire du cinéma ? Ou ces monstres ne sont-ils incontournables que par l'horizon d'attente, comblé ou non, qu'ils ont suscité ? Ces films constituent au moins une excellente raison d'emprunter ce détour comme entrée en matière, afin de mettre en valeur par effet de contraste l'extrême diversité du réseau thématique et des stratégies narratives de ce cru cannois 2011, diversité qui autrement risquerait d'être occultée.

D'emblée, il est frappant de constater que ces deux films prennent de la hauteur par rapport à leur intrigue qui devient secondaire, même que celle-ci sert en quelque sorte d'appât à leur sujet principal et qu'elle devient le prétexte au développement d'une thèse. Partant, les films reposent sur une structure semblable : dans chacun cette intrigue est enchâssée entre un long préambule

(jusqu'à vingt minutes, chez Malick), visuellement impressionnant avec ses images de synthèse, et une conclusion du même type sous la forme d'un épilogue qui vient appuyer la thèse qu'illustre le récit. Alors que Terrence Malick semble s'intéresser aux origines de la vie sur terre, et possiblement à l'échelle du cosmos, Lars von Trier prend ce thème à contrepied en focalisant plutôt sur la mort annoncée de cette planète, sur sa fin abrupte.

Dans son préambule, Terrence Malick paraît privilégier le darwinisme (de la théorie du big bang au règne du dinosaure) pour expliquer le principe de la vie. Mais, contrairement à *2001 : A Space Odyssey* de Stanley Kubrick auquel on pense inévitablement, Malick ne se risque pas à explorer la filiation avec le singe pour aborder la dimension spirituelle. Au cours de l'intrigue, dans le corps du récit, il en arrive même à brouiller les pistes en flirtant avec la thèse du créationnisme. Déjà au générique, une citation tirée du *Livre de Job* nous avait mis la puce à l'oreille : « Où étais-tu quand je jetai les fondations de la terre ? » Donc, le big bang, oui, mais en tant qu'œuvre de Dieu, instance suprême qui aurait régi ce hasard... Sinon, comment interpréter les supplices réitérés de la mère identifiant à Dieu l'être cher disparu : « Qui sommes-nous pour toi ? Réponds-moi ». Cet appel vers l'au-delà dépasse largement la douleur d'une mère pour la perte de son fils cadet. Dès le préambule, scandé par un crescendo choral inspiré



Melancholia de Lars von Trier

du *Requiem* de Berlioz, il atteint au cosmique sur des images de lave volcanique d'un rouge incandescent, alors même qu'il tente de s'approcher du mystère de la vie, au début de la Création. En somme, Terrence Malick souffle le chaud et le froid, de façon à satisfaire tout le monde. L'intrigue, qui s'évertue à relier le parcours d'une famille texane des années 1950 à la naissance du cosmos, la destinée individuelle de ses membres à la dimension universelle, illustre – lourdement – ce tiraillement idéologique. D'un côté le père, qui sait être rude parfois, représente l'idée sombre de la sélection naturelle, de la lutte pour la survie darwinienne, alors que la mère, figure centrale et positive de l'intrigue, incarne l'idée lumineuse de la grâce, elle est la projection du principe de la vie, voire du créationnisme. Rassembleuse, elle cherche même constamment à protéger ses autres fils de la dureté de leur père, en leur inculquant son credo : « La seule façon de survivre est d'aimer ».

Avouons-le, une fois qu'on a pigé de quoi il retourne, on en arrive à s'interroger pendant la projection sur l'idéologie des autres films de Terrence Malick, jusqu'à ce qu'il nous assène le coup de poing final : renouant avec les présupposés symboliques édifiants du préambule, la conclusion, sous la forme d'un épilogue *new-age*, réunit tout ce beau monde... au Ciel!

Par contre, Lars von Trier aborde ce problème existentiel sans ambiguïté, il analyse la fin de la vie sur terre d'une façon résolument laïque, même si *Melancholia*, comme *The Tree of Life*, est lui aussi précédé d'un long préambule plastiquement impressionnant avec ses images de synthèse (et leur reprise en conclusion, là aussi comme chez Malick, afin de boucler le message). Lars von Trier procède par associations : comme dans un rêve prémonitoire, dans un paysage à la Bruegel il pleut des oiseaux, annonciateurs

d'une catastrophe imminente, alors qu'une mère portant son enfant patauge dans un terrain de golf spongieux, où même un cheval s'enfonce, et qu'une autre jeune femme dans sa robe de mariée est entravée dans ses déplacements par des lianes... Puis, sur une musique de Wagner (l'ouverture de *Tristan et Isolde*) qui finit par se perdre dans un grondement sourd de fin du monde, la terre apparaît vue du cosmos, alors qu'elle est « courtisée » par une autre planète. Tout est dit. L'intrigue du film, son anecdote, peut s'enclencher au moyen du traditionnel flash-back, en mettant l'accent d'abord sur Justine, la jeune mariée perturbée, atteinte de mélancolie dans le sens pathologique du terme et manifestement impressionnée par cette autre planète d'une beauté vénéneuse. Au cours de la réception qui lui est consacrée, où l'on comprend que tout ira de travers, on craint d'être convié à un remake de *Festen* de Thomas Vinterberg, d'autant plus que, fidèle à l'un des principes de Dogma 95, la caméra épileptique bouge sans arrêt en passant d'un convive à un autre, au point de provoquer un réel malaise physique chez le spectateur même le plus aguerri. Il ne s'agit pourtant pas d'un point de vue subjectif, même s'il vise sans doute à traduire le mal-être de Justine (excellente Kirsten Dunst). Ce n'est qu'une fois la mariée mise à nu que le thème fondamental de la peur d'une collision planétaire est abordé, dans le second volet de cette intrigue (qui déjà traîne un peu) consacré à la sœur de Justine, plus raisonnable. Comme Terrence Malick, Lars von Trier mise donc sur une relation binaire (des personnages et des situations, où la folie côtoie la lucidité) pour ancrer un débat qui se veut philosophique : célébrer la vie, en s'appuyant sur les certitudes scientifiques (qui seront ébranlées) de la sœur et du beau-frère astronome, ou estimer, comme Justine, fataliste, que de toute façon « la vie sur terre est mauvaise, elle ne

manquera à personne». D'une beauté terrifiante, la conclusion ramasse magnifiquement l'essentiel de son propos antinomique qui porte tout de même à réfléchir : la destruction de la planète Terre indique que Dieu n'existe pas, mais ce n'est pas une raison pour se fermer à la beauté du monde.

L'omniprésence de ces deux films ambitieux, qui suscitent à la fois l'admiration et de sérieuses réserves, permet de mesurer l'écart considérable entre l'infiniment grand et l'infiniment petit auquel le critique s'est heurté cette année. Ainsi, à une échelle plus humaine, mais non sans audace, des cinéastes tels que Jonathan Caouette, Alain Cavalier, Jafar Panahi et Kim Ki-duk, pour ne citer qu'eux, ont fait entendre leur voix plutôt sur le mode du journal intime ou sur le ton de la confidence, et ils ont réussi à toucher la corde sensible du spectateur avec des moyens limités, sans céder à la boursoflure narrative ou esthétique. Avec une équipe de tournage réduite à une ou deux personnes, en misant sur la polyvalence de leurs fonctions : étant à la fois réalisateur, cameraman, preneur de son, acteur ou personnages de leur propre vie projetée à l'écran dans le cours même du film en train de s'élaborer (*work in progress*), sur la base d'une improvisation évidente, ces cinéastes, mine de rien, ramènent le spectateur médusé au cœur même de la création, avec ses exaltations et ses angoisses.

Walk Away Renée s'impose comme le plus convaincant du lot. Certes, Jonathan Caouette y revient sur son enfance et sa famille

dysfonctionnelle, mais sans nous refaire le coup de *Tarnation* (un collage de *home movies* monté sur un simple ordinateur Apple à l'aide du logiciel de base iMovie). La Renée du titre, c'est sa mère, psychologiquement fragile, que Jonathan a décidé de ramener de Houston à New York, où il lui a déniché une place convoitée dans un centre d'accueil adapté à sa condition, et afin de s'en rapprocher. Sans façon, le spectateur est donc invité à être du voyage, à bord d'un camion de déménagement de location, genre U-Haul, et la magie opère d'entrée de jeu et tout au long de ce road movie, en dévoilant la personnalité de Renée et surtout les liens d'affection très forts qui se sont noués entre elle et son fils,



Walk Away Renée de Jonathan Caouette

Suite page 46 >

devenez ami du CCA

- entrée libre aux expositions
- rabais à la librairie
- invitations spéciales
- échanges avec des partenaires culturels

CCA
Centre Canadien d'Architecture
1920, rue Baile, Montréal 514 939 7026 www.cca.qc.ca/amis

Vue d'installations de l'exposition *La vitesse et ses limites*, 2009. © CCA, Montréal

un modèle d'abnégation et de générosité qui trouve sa source au lieu de sa naissance. Mais, même en naviguant dans l'infiniment petit, Jonathan Caouette se voit faire face lui aussi à la matrice terre, à l'interrogation concernant les origines et la finalité de la vie sur notre planète. Décidément ! Sollicité par les adeptes d'une secte, il accepte leur requête de produire un document sur le sujet, prétexte « providentiel » pour introduire un segment éblouissant, tout à fait réussi, d'images de synthèse au moyen duquel il élargit son propos, jusque-là réaliste, à une dimension de la perception autre que psychologique. *Walk Away Renée* est une véritable leçon de cinéma : sans céder à la complaisance morbide, Jonathan Caouette parvient, au moyen du montage, à donner du sens à

conclusion, son appel pathétique aux festivals du film stigmatise par l'absurde le phénomène récent des « films (et des réalisateurs) de festivals », qui n'ont d'existence et de raison d'être que dans leur dépendance exclusive au circuit festivalier. Piège vampirique confirmé par les travellings complaisants sur ses trophées et les affiches de ses films, offerts comme les seules preuves irréfutables de ses talents de créateur. Exhibitionnisme ou exorcisme ? Kim Ki-duk est allé au bout de lui-même et de ce qu'il est possible d'expérimenter avec une caméra introspective.

Dans *Pater*, Alain Cavalier pousse assez loin les possibilités de brouillage entre le documentaire et la fiction. Lui et son ami Vincent Lindon ont imaginé de se filmer en hommes de pouvoir, juste pour le plaisir de voir où cela pourrait les mener. Il s'agissait donc de se lancer sans filet dans une improvisation d'où émergerait peut-être une certaine part de vérité. Filiation évidente avec les expériences de fiction de Jean Rouch, demandant à ses amis africains de s'imaginer dans la peau de divers personnages, afin de débusquer certains aspects de leur société. Par-delà le fait que l'actualité politique française (l'affaire DSK qui a phagocyté le Festival même) a rejoint la fiction, le film parvient à installer un doute raisonnable sur sa viabilité, alors même qu'il commence à s'enliser sérieusement, qu'il semble tomber en panne. En fait, le « projet » du film dans le film n'a jamais vraiment démarré, et trop peu de situations sont vraiment exploitées au cours des « séances de travail » des deux complices. Bref, le propos est un peu mince. Mais, en vrai magicien, Alain Cavalier parvient avec une petite caméra numérique, un microbudget et le bagout qui lui est propre, à nous parler surtout de lui-même, à 79 ans, de ses manies et phobies, de sa vision du monde et de son petit monde intérieur. Cette fable politique, où le spectateur ne sait plus très bien si on est en train de préparer une scène ou de la jouer nous parle aussi, d'abord et avant tout, du cinéma de création.

On pourrait également évoquer *Ceci n'est pas un film*, le pied de nez de Jafar Panahi aux censeurs de son pays. Interdit de réalisation et menacé de prison, il a fait parvenir en douce à Cannes, sous la forme d'une clef USB, ce film réalisé clandestinement par son ami Mojtaba Mirtahmasb avec peu de moyens, qui nous parle de ses conditions de vie dans son appartement de Téhéran où il est assigné à résidence dans l'attente de son appel devant la Cour de Justice. Autre croyance forte dans le pouvoir du cinéma, et rappel de l'importance de filmer même avec un téléphone cellulaire.

Au contraire de ces œuvres ambitieuses où le cinéaste pose au Créateur en visant à l'universel, ces « petits » films constituent un antidote aux craintes exprimées sur l'avenir du cinéma, par leur façon d'amorcer concrètement la réflexion sur la question de l'acte de création qui est au cœur de la démarche du cinéaste. Par leur seule existence, ils assurent le relais à des films plus normatifs qui, incidemment, témoignent aussi de cette interrogation à travers leur pratique diversifiée, comme le fait Aki Kaurismäki (*Le Havre*), tout en cultivant l'espace-temps de l'utopie et la cinéphilie avec un humour exquis, ou comme le font les frères Dardenne (*Le gamin au vélo*), tout en se mesurant au dispositif de la distanciation. Diversité des stratégies narratives et des contenus, disions-nous donc, dont ce cru cannois 2011 s'est trouvé à témoigner. ■



Pater d'Alain Cavalier

quelques bribes de films de famille (*home movies*) qui servent alors de relais pour faire progresser le récit et permettre de mieux comprendre la situation inextricable dans laquelle se trouve Renée.

Objet singulier s'il en est, *Arirang* est d'abord et avant tout le cri de désespoir et d'appel à l'aide d'un réalisateur qui, après avoir connu une reconnaissance internationale, a touché le fond du baril en sombrant dans l'alcool. La raison de cette déchéance, qui ressemble à un prétexte pour dissimuler un fort sentiment d'imposture (après 15 films réalisés en 13 ans), s'éclipse devant la radicalité du dispositif et de ce que le film donne à voir et à entendre. Se nourrissant tant bien que mal et dormant sous la tente à l'intérieur de sa propre maison non chauffée, sans électricité ni eau courante, seul, face à sa minicaméra DVD, le Coréen Kim Ki-duk clame son désir de filmer, tout en évoquant son insurmontable sentiment de culpabilité qui aurait surgi à l'occasion d'un ancien incident de tournage. En fait, il se parle à lui-même, jusqu'à ce qu'il en arrive à s'adresser à sa conscience venue le houspiller (dédoublément qu'il réussit fort bien à incarner lui-même à l'écran) : « Tu es devenu une épave, tu bois et tu vis comme un chien... » Certes, on perçoit la part de complaisance masochiste que comporte cette démarche suicidaire du réalisateur, alors même qu'il tente, dans un sursaut de lucidité, de minimiser la part documentaire de ce film, ajoutant même, pour se dédouaner, douter du cinéma et de l'acte créateur. En