

24 images

24 iMAGES

Cannes 2005 Impression de soleil couchant

Édouard Vergnon

Numéro 123, septembre 2005

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/5146ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Vergnon, É. (2005). Cannes 2005 : impression de soleil couchant. *24 images*, (123), 44–45.

Tous droits réservés © 24/30 I/S, 2005

Cet document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

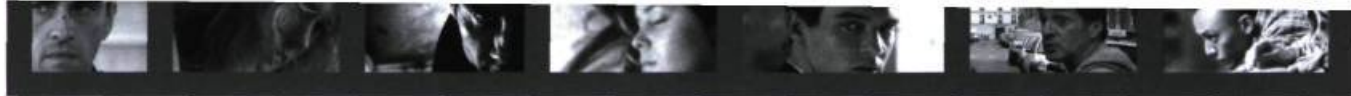
<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>



Cannes 2005

par Édouard Vergnon

Il y avait cette année à Cannes encore des thèmes communs à plusieurs films, mais ce fil rouge ne fonde rien sur la durée (Venise dira tout autre chose et aura bien raison). Qui plus est, on ne s'en souvient rétrospectivement jamais (qui peut dire encore quel était le vecteur narratif mitoyen des années précédentes?). À l'inverse, et quel que soit le sujet donné, c'est la façon même de filmer et son accueil critique qui dit d'abord le monde dans lequel on est. C'est l'éternelle rencontre entre une presse avide d'être bousculée et des films dont la beauté sans bruit est affaire de dépouillement. Si le festival n'a pas réussi cette année à parrainer une œuvre de jeune cinéaste aussi majeure que *Tropical Malady*, il peut s'enorgueillir d'avoir présenté l'œuvre mutante ou épanouie de grands cinéastes d'aujourd'hui (et non pas simplement le fond de commerce des « habitués » comme Lars von Trier) et d'avoir établi un habile jeu de miroirs entre les différents films projetés.

C'est par exemple considéré sous cet angle, celui de la confrontation, que le film de Wim Wenders, *Don't Come Knocking*, d'une pauvreté d'inspiration ahurissante, avait sa place en sélection. Projeté le jeudi matin 19 mai, il trouvait le soir même une puissante réponse en la personne de Tommy Lee Jones et de son très émouvant premier film *Trois enterrements*. Sa réalisation n'est certes pas parfaite (elle pâtit notamment dans sa première partie d'un montage inutilement alambiqué), mais réussit sur un matériau assez voisin (une odyssée humaine censée s'inscrire pleinement dans le paysage qu'elle traverse) là où l'autre inmanquablement échoue : décrire l'Amérique et ses habitants sans en montrer instinctivement les tares, empathie profonde avec les personnages les plus secondaires, art de saisir les visages et le paysage comme contrepoint narratif, assimilation heureuse d'un courant artistique qui l'a précédée (chez Jones, l'œuvre photographique de Robert Frank). Ce jour-là et en quelques heures, sans la moindre nécessité du discours, des images répondaient à d'autres images. Quelque chose de singulier et de très fort, comme une réponse de cinéma à cinéma, passait. Images toujours à l'appui et sur la seule question du paysage, un autre film pouvait faire la leçon à Wim Wenders : *Peindre ou faire l'amour* des frères Larrieu. Bien qu'inégal (le film est malheureusement plombé par une seconde partie surdéterminée et trop « sociologisante »), les deux Français confirmaient au moins leur réel talent de paysagiste. Sentiers forestiers ou massifs montagneux y étaient autant source d'émerveillements que de secrets, et faisaient délicatement miroiter ces ouvertures narratives que les acteurs ne prononcent pas.

Dans un registre tout à fait différent qui tiendrait à la position du spectateur par rapport à l'image, le festival nous permettait également de confronter deux films entièrement arc-boutés sur un seul personnage : *Last Days* de Gus Van Sant qui nous place dans le dos d'un comédien et *Keane* de Lodge Kerrigan qui nous installe à ses

côtés. Démonstration y était faite que la différence entre un point de vue capable de saisir la réalité environnante (quand bien même totalement intériorisé) et un dispositif isotrope stérile tient parfois à un mètre. Autrement dit, mieux vaut être dans le dos d'un acteur que d'être rivé à ses côtés, car alors on se substitue à lui et c'est sa nature même de personnage qui finit par se confondre avec notre nature de spectateur. L'art de Gus Van Sant (ou des Dardenne, autres grands adeptes du filmage de nuques) tient à sa façon de créer *malgré tout* du hors-champ, ne serait-ce qu'en donnant vie à ce que voient ses



Last Days de Gus Van Sant

personnages indépendamment de la manière dont ils le voient. Chez Kerrigan au contraire, le plan n'est jamais réversible et le cinéaste ne risque ainsi rien d'autre que son principe de départ, avec cette idée que si cela fonctionne tout de suite, alors cela fonctionnera *forcément* sur la totalité du métrage. On n'est pas loin d'un dispositif de jeu vidéo, lorsqu'on est sommé de rester au niveau des épaules d'un personnage, de faire littéralement corps avec lui et qu'on n'a jamais le loisir de le voir évoluer sans nous. Le film a néanmoins fait forte impression, car le radicalisme est toujours perçu à Cannes comme salvateur. Preuve que l'on s'interroge moins sur la pertinence de telle ou telle image, de tel ou telle forme de montage, de tel ou tel dispositif scénique, que sur leurs pouvoirs respectifs à créer des émotions neuves et immédiates. L'accueil réservé aux films *Batalla en el cielo*, *Sin City* et *Match Point* témoignait bien de ce symptôme critique d'aujourd'hui. Or ces trois films avaient au moins un point commun : une démission flagrante face à la caractérisation des personnages. N'ayant plus à s'épuiser à leur donner de l'épaisseur, le cinéaste mexicain avait tout le loisir de mettre ce surcroît d'énergie dans l'image, qui n'ayant plus besoin de répondre à quelque nécessité dramatique que ce soit était tout entière vouée à elle-même. D'où un cinéma sporadiquement brillant, mais terriblement complaisant et amoureux de lui-même. Principe de l'enflure par le vide. On ne peut pas faire l'économie de l'acteur au cinéma pour ne s'en remettre qu'à l'homme, envisagé comme présence physique universelle et indéfinie. C'est le mouvement inverse qui fait sa beauté et son prix : passer par le comédien pour trouver le personnage et déboucher ensuite peut-être sur l'Homme. On ne verra pas non plus de personnages dans *Match Point* de Woody Allen, mais des souris.

Impression de soleil couchant

Uniquement préoccupé par les rouages de son scénario, le film est habile mais ne dépasse jamais l'expérience de laboratoire. De là sans doute l'étonnante difficulté du cinéaste à filmer la chair, le désir, l'amour physique autrement que par des images éculées (type blouse blanche de soubrette ou d'infirmière). Quant à *Sin City* qui, n'en déplaise à l'avis majoritaire, est d'une grande pauvreté visuelle (le travail sur l'image n'excède pas le niveau d'une pub – sanglante – pour Chanel), il nous semble comme *Election* représentatif d'une certaine violence d'aujourd'hui : quand elle semble uniquement soucieuse de vouloir marquer les esprits. C'est la primauté de l'insolite sur toute autre considération dramatique. Dans *Election* par exemple, on verra un homme manger une cuillère et un tabassage à mort se solder par une réconciliation cocasse. La réaction du public (mélange de rires et d'étonnement) dit bien l'éphémère résultat atteint.

Face à eux, deux films au moins auraient dû suffire à faire taire les bruits de couloir et ces articles qui disaient peu ou prou la même chose : pas de véritable choc, peu de films audacieux capables de susciter les passions (comme s'il s'agissait d'ailleurs d'un critère fiable pour juger de la qualité des films). Ah ! qu'il était bon le temps où *L'avventura* mettait Cannes en émoi ! Mais cette modernité-là, dont les racines sont vieilles de 40 ans, reste l'une des plus durables qui soient et la grande affaire avant-gardiste du cinéma d'aujourd'hui. Elle continue d'ouvrir sur une nouvelle perception du temps et sur un récit de plus en plus intériorisé. « Pour un réalisateur, le problème est de saisir une réalité qui mûrit et se consume », déclarait d'ailleurs Antonioni. Nul doute que *Last Days* et surtout le sublime *Three Times* en font l'enjeu même de leur cinéma. Mais si la grandeur moderne d'un Hou Hsiao-hsien n'a toujours pas trouvé les lauriers



Three Times de Hou Hsiao-hsien.

qu'elle mérite (et son absence au palmarès restera la cruelle injustice de ce festival), il est un autre versant du cinéma, tout aussi splendide, qui semblait cette année mal aimé : le classicisme, *a fortiori* quand il vire à l'épure. L'accueil fait à *A History of Violence* et à *Broken Flowers* est révélateur. Ces deux films ont été certes appréciés, mais toujours minorés. Le premier manquerait d'ambition, le second serait charmant mais trop superficiel. On songe alors à la fameuse phrase de Pascal, reprise par Bresson : « ils pensent que cette simplicité est une marque de peu d'invention ». Magnifié par l'in-



Keane de Lodge Kerrigan.

tense travail d'acteur de Viggo Mortensen, le film de Cronenberg bénéficie d'un découpage si limpide et d'un environnement en apparence si familier qu'on y voit pour la première fois aussi nettement la pente nue et poétique de son cinéma. Jamais dans ses films, le regard ne s'était à ce point substitué à la parole et nous donnait à voir non plus tant la mutation des corps que surtout la mutation des sentiments : le dernier plan bien sûr (l'un des plus beaux vus à Cannes), mais aussi ce bouleversant échange de regards entre les deux frères, l'un gisant ensanglanté sur le sol, l'autre le regardant mourir. Cronenberg filme ici les yeux comme il filmait jadis les orifices (« spirale » secrète de son cinéma), à ceci près que ce sont de lents mouvements d'appareil qui y creusent des trous pour trouver l'âme. Le rapport amoureux tactile et visuel plutôt que verbal, la frontalité des visages dans le cadre et ce silence particulier qui entoure les dialogues témoignaient plus que jamais de l'art du cinéaste à faire du corps même de ses interprètes le réceptacle de tout le récit. Moins physique, davantage porté sur l'ineffable, le film de Jim Jarmusch réussit un prodige : trouver la juste durée cinématographique qui sied à son récit. Ces quarts d'heure en compagnie de plusieurs femmes, loin de laisser une quelconque impression de superficialité, font au contraire idéalement passer ce sentiment tout à la fois mélancolique, grave et ludique qui accompagne des retrouvailles aussi essentielles qu'inutiles, ce serrement de cœur teinté de soulagement que l'on peut éprouver en revoyant puis en quittant des gens que l'on a autrefois aimés. Rien n'était plus émouvant, plus juste cinématographiquement et plus ouvert sur l'imaginaire que de devoir justement abandonner chacune de ces femmes au seuil d'une porte. Et d'ailleurs cette émotion délicate, mais très vive, nous reste au cœur lorsqu'on s'adonne à ce petit exercice très utile qui consiste, longtemps après la projection, à retourner mi-homme mi-oiseau sur les lieux d'un film pour y prendre autre chose (à la manière d'un Bruno Ganz dans *Les ailes du désir*). La magie de ce cinéma américain tenait aussi au charisme de ses comédiens. Car si les personnages joués par des acteurs mexicains ou coréens paraissaient avant tout nos semblables, si les personnages joués par des acteurs français existaient surtout dans l'instant où ils avaient à prononcer leurs dialogues, il suffisait aux (bons) acteurs américains d'occuper l'écran pour que leur force d'incarnation éveille justement l'imaginaire. En amont et en aval des génériques, il nous revenait encore de leur prêter mille vies.