

## Le bruissement du monde

Jacques Kermabon

---

Number 118, September 2004

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/7803ac>

[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. (2004). Le bruissement du monde. *24 images*, (118), 34–35.

# Le bruissement du monde

par Jacques Kermabon

P our fêter son cinquantième numéro, la revue *Trafic*, fondée en 1991 par Serge Daney, a posé à plusieurs personnalités l'interrogation par laquelle André Bazin avait titré le recueil de ses écrits : Qu'est-ce que le cinéma ? La question est plus que jamais d'actualité. Face au flux des images, face au « visuel » (pour reprendre la distinction de Daney), comment le cinéma peut-il arrêter le regard ? Comment s'entretenir du monde autrement qu'en se pliant à l'ordre télévisuel ? Vitrine par excellence du cinéma mondial, Cannes éveille chaque année l'espoir de quelques réponses.

L'intérêt accordé aujourd'hui aux documentaires dénonce d'une certaine façon les limites de la fiction occidentale à dire le réel. Or, c'est justement en déployant une saga familiale de près de quatre heures et demie que Yousry Nasrallah sort le conflit israélo-palestinien de la chronique journalistique pour l'inscrire dans l'histoire, en restituer la mémoire. Cette adaptation de *La porte du soleil*, d'Elias Khoury, conserve le parti pris du roman, un récit mené par un jeune médecin au chevet de son père spirituel, héros de la résistance palestinienne, qui se retrouve dans le coma dans un hôpital du camp de Chatila. Sans aucune complaisance ni manichéisme, le film orchestre dans le même mouvement la violence de la colonisation israélienne, les drames intimes, les rêves – magnifiques séquences oniriques –, les désillusions, les impasses, les trahisons. En tissant ainsi cette mémoire, en la nourrissant de chair et de sentiments, en faisant la part belle aux figures féminines, la fresque de Yousry Nasrallah réinscrit mieux que toute autre ces destins dans la communauté des hommes. Les Palestiniens n'y sont pas réduits à ce que la représentation des conflits par les médias fait des peuples, des objets anonymes et lointains de notre curiosité, de notre compassion voire de notre intérêt sincère, mais ils y redeviennent d'autres nous-mêmes, les frères humains qu'ils n'auraient jamais dû cesser d'être.

Hollywood figura ainsi longtemps l'illusion d'un imaginaire commun. La force de sa fable a été de représenter aux yeux des spectateurs du monde entier un miroir – effet de reconnaissance – et un idéal du moi au point que chacun pouvait imaginer le continent nord-américain comme un territoire familier. Le jeune Youssef Chahine a été bercé par ce rêve et est parti à 21 ans étudier à l'école de cinéma de Pasadena, près de Los Angeles. Dans *Alexandrie... New York*, il met en scène un réalisateur égyptien invité à une rétrospective de ses films à New York et rencontrant le fruit inconnu de son premier amour, un talentueux danseur, troublé de découvrir que son père est arabe, lui qui évolue dans des milieux juifs. Entre veine autobiographique et romance, Chahine célèbre son propre cinéma, replonge dans sa jeunesse, rend hommage au charme d'un Hollywood qu'il a aimé pour mieux l'opposer à l'Amérique d'aujourd'hui. Réponse du berger à la bergère, il recrée cette Amérique dans les studios égyptiens et fait parler tout son monde en arabe. Inventif, irrévrencieux, son cinéma joue d'une forme libre – collusion des tem-

poralités, hétérogénéité du ton, brassage des sentiments – et revendique un dialogue d'égal à égal avec l'autre, impérialiste, qui ne lui porte aucun regard.

Que ce soient deux cinéastes égyptiens qui nous exposent ainsi au bruissement du monde – conflit israélo-palestinien, arrogance de la culture américaine – ne relève sans doute pas du hasard. À l'opposé, trop de fictions occidentales donnent le sentiment de tourner à vide : remake laborieux d'un classique de la comédie anglaise par les frères Coen, glamour de magazine de luxe de *La conséquence de l'amour*, de Paolo Sorrentino, cinéma Barnum d'un Emir Kusturica qui s'autoparodie... tout ce cinéma se regarde d'abord lui-même, en toute vanité.

Rédimer les insuffisances de la fiction, est-ce là le rôle croissant du documentaire ? Comme Chahine, Jonathan Nossiter met en scène un conflit entre deux civilisations. Mais là où Chahine incite à la réflexion, appelle au dialogue, aspire à l'amour, le cinéaste américain instruit un procès. *Mondovino*, condensé d'un documentaire-fleuve destiné à la télévision, expose le risque d'une uniformisation du goût du vin à l'échelle planétaire. Il dénonce une homogénéisation dans sa fabrication liée à l'influence déterminante du critique américain Robert Parker, inspirateur de standards qu'essayeront de retrouver producteurs italiens, français, chiliens, américains. Sillonnant ces pays, Nossiter met à jour des oppositions, qui ne se recourent pas toujours, entre fidélité au terroir et rationalisation des sols, résistants à l'uniformisation et collaborateurs, instinct et science. Les preuves sont accablantes, un monde se meurt, relégué à terme à la marginalité par la mondialisation, et nous en sommes les victimes. Jusqu'à quel point un documentaire peut-il s'ériger en procureur, dénoncer des coupables ? Qu'est-ce qu'un documentaire ? En auréolant d'une palme d'or le *Fahrenheit 9/11* de Michael Moore, le jury n'a pas véritablement contribué à éclaircir le débat. Le pire est de se surprendre à reconnaître une efficacité au cinéma rouleau compresseur de ce pamphlétaire un brin populiste, qui sait si bien caresser son public dans le sens du poil. Les approximations et le schématisme de l'approche roulent pour la bonne cause et tout ce matraquage sans finesse, le plus souvent drôle, cette rhétorique télévisuelle, ne peuvent-ils pas s'avérer une bonne méthode pour ébranler l'Américain moyen ? Il n'y a guère que Godard pour rappeler que ce cinéma qui assène des vérités fait œuvre de propagande, joue finalement le jeu de ceux qu'il prétend dénoncer. Rien à voir avec le travail d'un Depardon qui, plantant sa caméra dans un tribunal (*10<sup>e</sup> chambre instants d'audiences*, hors compétition), nous met face à nous-mêmes et pose, par sa (non) mise en scène, la seule question qui vaille pour un documentaire : « Est-ce ainsi que les hommes vivent ? »

Amenée à réagir à la nouvelle traduction de *l'Ulysse* de Joyce, Hélène Cixous (*Le Monde* du 11 juin 2004) se réjouissait que les traducteurs aient osé « joycer le texte » et, plus généralement, qu'ils contribuent ainsi à contrer la dictature du Comtoulmonde. Cette

façon de nous rendre, écrit-elle, « d'autres sens et non-sens, a, outre une valeur poétique, une portée politique : peut-être contribuera-t-elle à orienter la lecture, et donc nous, vers une tout autre expérience de l'écriture d'une autre sexualité, ou vers des genres autres et donc vers des sociétés autres. » Cette conviction (cette utopie?) qu'une écriture, par l'expérience inédite qu'elle produit, aide à faire survenir un monde nouveau n'est plus guère partagée aujourd'hui au sein du cinéma en dehors d'un Kiarostami ou d'un Godard. Et si l'œuvre de ce dernier résonne encore de cette croyance, c'est tout en en portant le deuil, deuil d'un cinéma qui laisse une place au spectateur, l'interroge, le remet en question et ne lui assène pas un sens univoque propre à le dispenser de toute réflexion. Dans ce cinéma – le cinéma? – le sens n'est pas donné ni préalable au film, bien souvent labile, difficile à verbaliser, il naît de la confrontation des éléments proposés par la mise en scène. Dreyer, Rossellini, Antonioni, Rozier, Straub, van der Keuken, Ozu sont les premiers noms qui me viennent spontanément à l'esprit.

Je ne sais plus si c'était après la projection de *Old Boy*, de Park Chan-wook, ou du *2046*, de Wong Kar-wai, un ami s'est dit surpris que personne n'évoque les premiers Alain Resnais à propos du film que nous venions de découvrir. Ce peut être un fil pour saisir l'importance du cinéma asiatique, comment, chacun à sa façon, ces films jouent des volutes du temps. Le personnage de *Old Boy* est ainsi pris dans un labyrinthe temporel, tout à la fois l'espace mental d'un autre qui le gouverne et la toile brumeuse de ses propres souvenirs. Les temps se conjoignent, comme chez Angelopoulos, comme dans les rêves, le personnage étant à la fois, lui-même adulte, témoin et acteur d'une scène de son enfance qu'il revit. Le temps est au cœur de la poésie de Wong Kar-wai. *2046* entrelace des instants passés, perdus, et les lambeaux d'un futur imaginaire né de ce passé. Ce que met en place Apichatpong Weerasethakul dans *Tropical Malady* – la durée des plans, cette immersion dans une jungle hypnotique, les doutes perceptifs qui nous assaillent – dessine comme une érotique du temps.

Comment ne pas voir dans ces façons de sculpter le temps l'affirmation d'un cinéma qui nous emporte loin de la dictature du direct télévisuel et de son cortège obscène de déballages intimes et autres spectacles de télé-réalité. Qu'est-ce que le cinéma? Parfois, du temps suspendu. ☞



*Mondovino* de Jonathan Nossiter.



*Alexandrie... New York* de Youssef Chahine.



*La porte du soleil* de Yousry Nasrallah.