

## Cannes en bref...

---

Number 128, September 2006

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/10097ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this review

(2006). Review of [Cannes en bref...]. *24 images*, (128), 46–51.

# Cannes en bref...

Quelques moments forts du 59<sup>e</sup> Festival de Cannes saisis en dix textes. Nous profiterons dans les mois à venir de la tenue d'événements ou de présentations en salle au Québec pour revenir plus amplement sur certains d'entre eux.



## *Les climats* de Nuri Bilge Ceylan

Dès le premier plan, une clarté tout à la fois étrange et familière arrête notre regard. Certes, la définition est plus précise que ce qu'autorisent nos caméscopes, mais tournée en numérique et projetée à Cannes en numérique, *Les climats* semble épouser la minéralité de nos images privées. Là où d'autres font le maximum pour retrouver la matérialité de l'image argentique, Nuri Bilge Ceylan ne fait rien pour éviter ce rapprochement. Sa caméra, le plus souvent fixe, traque, en pleine lumière, le moindre détail, gouttes de sueur, poils de barbe tandis que le son souligne les mouvements les plus imperceptibles, froissements de tissu, respiration, bourdonnement des mouches. Non dénuée d'une part de cruauté, elle scrute à la loupe le temps qui s'écoule sous la chaleur de l'été, le visage de la femme – prénommée Bahar – qui, en un long plan immobile et silencieux, passe du sourire aux larmes. Pendant ce temps, Isa, son compa-

gnon, en contrebas, photographie les ruines d'un temple, semblant ne rien voir de l'effondrement qui s'opère.

Bilge Ceylan renoue avec un fil qui remonte à *Voyage en Italie* – il va jusqu'à faire s'interposer un troupeau de bovins en un clin d'œil peut-être involontaire –, s'est poursuivi chez Antonioni et le Godard du *Mépris*. La cassure survient sans raison apparente, fruit d'une lente et souterraine dérive des sentiments. Pour restituer ces infimes variations climatiques, Bilge Ceylan s'en tient au petit feu du quotidien, ne craignant pas d'y exposer sa propre femme et lui-même, ils incarnent ce couple qui se sépare. Pas de dispute violente, pas de verre brisé, rien de spectaculaire n'advient. C'est comme une ère de glaciation qui évide cette relation amoureuse telle une soudaine hémorragie. Mais qu'ils conviennent ensemble de vivre séparément n'atténue en rien la mésentente. *Les climats* ne raconte pas tant une séparation, laquelle arrive assez vite, dans le premier acte, estival, que les mouvements asynchrones des sentiments.

Rendu à une solitude juste émaillée de retrouvailles violemment sexuelles avec Serap, son ex-maîtresse (acte deux en automne), Isa finit, l'hiver venu, par tenter de renouer avec Bahar dans le village enneigé où elle se trouve. Bilge Ceylan s'y confirme comme le peintre par excellence du ratage. Entremêlant sincérités plus ou moins forcées, mensonges éhontés – Isa jure qu'il n'a pas revu Serap –, le troisième acte, qui découvre une Bahar passant de la froide indifférence aux sanglots, joue – non sans humour – de leurs volte-face. Quand Bahar revient une ultime fois vers lui, Isa déjà prêt pour le départ, a fait le deuil des retrouvailles auxquelles elle s'était la veille refusée et semble ne rien percevoir de ce qui est peut-être une dernière chance de réconciliation.

**Les climats** nous laisse le goût tenace des occasions manquées et, dans l'oreille, le rire plein de sous-entendus de ces femmes non dupes, la *lettre à Élise* égrenée sur une dérisoire boîte à musique et la *Sonate en fa mineur* K466 de Domenico Scarlatti. – **Jacques Kermabon**

## *Flandres* de Bruno Dumont

Retour dans le Nord de la France pour Bruno Dumont avec *Flandres*, récipiendaire du Grand Prix du jury. Retour aux terres de labour et au ciel plombé de ses deux premiers opus, *La vie de Jésus* et *L'humanité*. Si le cinéaste surprend moins qu'à l'ordinaire, c'est que *Flandres* condense d'un côté, l'imbrication du corps et de la matière de ses œuvres antérieures et, de l'autre, l'enlisement de personnages lancés dans les grands mythes de l'image, thème de son précédent film, *Twentynine Palms*. Ici, Demester se partage entre sa ferme et son amie Barbe. Qu'il s'agisse des tâches quotidiennes ou des rapports sexuels, Dumont reprend cet « être au monde » primitif, viscéral, rendu par des comédiens non professionnels dont chaque geste, chaque parole se vit sur le mode de l'instinct et dans la fulgurance de l'instant. Mais cette fois, le Nord, habituellement filmé en vase clos, se cogne à la réalité du monde lorsque Demester et deux de ses camarades se voient engagés dans une guerre dont Dumont tait le nom. Irak ? Afghanistan ? Voire Algérie ? Aucune en particulier ou les trois à la fois, tant le soleil

qui brûle ici réveille l'enfer de cette triade infernale. En fait, le cinéaste ne se propose pas d'éclairer un conflit en particulier, mais plutôt de répondre à cette question : quelle est la marge de manœuvre de ses héros propulsés dans un paysage guerrier mille fois visité et référencé ? D'où une représentation de la guerre dont Dumont a tôt fait d'évacuer toute humanité pour n'en retenir que les clichés sanglants : combat aveugle, viol collectif, exécutions sommaires, émasculations. Ici, les soldats tombent comme des mouches dans un mouvement qui touche à l'abstraction. Demester rentrera seul au pays où Barbe, durant son absence, aura laissé filer raison et saisons malgré sa grossesse. Tout comme dans *L'humanité*, la dernière partie du film élève les deux personnages au rang d'icônes. Regards craintifs et paroles parcimonieuses installent alors un climat qui vire à l'ascétisme et à la spiritualité. Dans une mise en scène de plus en plus sèche, Dumont continue de travailler à hauteur d'homme la dualité du bien et du mal, de l'abus et de la rédemption.

– **Fabien Philippe**

## *Le vent se lève* de Ken Loach

Avec son souci didactique d'informer les jeunes générations des luttes menées par ceux qui les ont précédés, *Le vent se lève* de Ken Loach, film engagé sur la guerre de libération irlandaise qui a raflé la palme d'or, se situe dans la veine de *Hidden Agenda* (1990) et de *Land and Freedom* (1995). Il illustre le combat courageux des Irlandais face à l'armée britannique au cours des années 1920-1922, qui mena à la libération partielle du territoire et engendra du même coup une guerre civile au cours de laquelle des frères devinrent ennemis. Fresque historique classique mais centrée sur l'essentiel d'où émane une dignité certaine, ce film montre sans détour, dans ce qu'elle a d'odieux, la violence inouïe des soldats anglais, qui recouraient à la torture et au meurtre gratuit, envoyés par milliers jusque dans les hameaux les plus reculés pour humilier ces Irlandais qu'ils méprisent et briser leur désir d'indépendance, enclenchant une réaction plus systématique. *Le vent se lève* fait aussi état de la division survenue entre les nationalistes purs et durs et les socialistes, pour qui il s'agissait d'abord d'une lutte de classes entre les pauvres et les riches, incluant les notables irlandais et une partie du clergé qui faisaient alliance avec les Anglais. La discussion finale entre les deux frères (devenus



*Flandres.*



*Le vent se lève.*



ennemis, l'un se transformant en bourreau de l'autre, est d'une force dramatique incontestable. Comme pour *Flandres* de Bruno Dumont, le film impose un rapprochement évident et inévitable avec la guerre au Moyen-Orient et en Irak. – **Gilles Marsolais**

### *Le caïman* de Nanni Moretti

Une maladroite rumeur que les démentis de Nanni Moretti n'ont su endiguer annonçait *Le caïman* comme un film politique sur Berlusconi, la charge d'un cinéaste engagé contre un chef de gouvernement, patron des chaînes de télévision de son pays. Moretti n'est pas Michael Moore et *Le caïman* est infiniment plus complexe, plus riche, plus politique que ce que proposent les films de ce dernier. On pourrait multiplier à l'envi les entrées ou tenter d'isoler un motif central. Ce pourrait être la perte de repères, du cinéma, d'un pays, d'un homme.

Le film raconte l'impossibilité de faire, aujourd'hui, un film de dénonciation politique à la Rosi. Il évoque plus largement le monde du septième art sur lequel règne la figure du cinéma d'auteur et dans lequel un producteur de série Z n'a plus sa place. Heureusement qu'il y a de temps en temps un colloque genre Cinéma et psychanalyse pour lui louer son *Maciste contre Freud*. Moretti épingle le petit milieu du cinéma en même temps qu'il rend hommage à ce monde, s'offrant même un clin d'œil à Fellini.

La dimension politique du film ne relève pas du procès fait à un homme, de la révélation d'un scandale. Les Italiens savent à peu près tout ce qu'on peut reprocher à Berlusconi. Moretti interroge la faillite de la gauche et les raisons qui ont poussé les Italiens à se laisser séduire par un démagogue sur l'honnêteté duquel ils n'avaient aucune illusion.

Mais la grande force du film est d'être porté par le destin d'un homme au bord du gouffre, producteur ruiné toujours sur le point de mener à bien le projet qui va le sauver et en pleine débâcle conjugale. La profonde mélancolie se trouve tempérée par une sorte d'énergie du désespoir qui va conduire ce producteur sans plus aucun crédit – dans tous les sens du terme – à permettre à une toute jeune réalisatrice de dire pour la première fois « Moteur ! Action ! » Cette magie-là demeure intacte. – **Jacques Kermabon**



### *Volver* de Pedro Almodóvar

Polysémique, *Volver* (*revenir*, en espagnol) marque le retour de Carmen Maura dans un film de Pedro Almodóvar après dix-sept ans d'absence, film dans lequel elle partage l'affiche avec Penelope Cruz qui irradie de sa présence. Aussi, Carmen Maura incarne le retour matérialisé du fantôme d'Irène d'entre les morts pour, mère et grand-mère, rétablir le lien de filiation entre trois générations de femmes, alors même que la plus jeune a décidé de mettre un terme d'une façon radicale au cycle infernal de l'inceste.

Prix du scénario et Prix d'interprétation féminine attribués aux six femmes du film en signe de solidarité, *Volver*, qui se situe sous ce rapport dans la lignée de *Tout sur ma mère*, et dont le terrible secret nous sera dévoilé tout à la fin du récit, s'ouvre symboliquement, en prégénérique, sur un groupe de femmes s'employant chacune à entretenir la pierre tombale d'un être cher dans le cimetière d'un village ouvert au vent qui rend les hommes fous. Cette courte séquence désigne le cimetière comme lieu de rendez-vous et de solidarité de ces femmes, mais il dévoile aussi la persistance de certaines superstitions qui entourent le culte particulier que les habitants des villages de La Mancha vouent à leurs morts et leur façon de cultiver leur mémoire. Du coup, elle prédispose le spectateur à accepter le tour de passe-passe d'Almodóvar pour faire coexister à l'écran le réel et l'imaginaire, les vivants et les morts, avec un naturel déconcertant qui finit par dérapier délicieusement vers le *screwball*.

Dévoiant d'entrée de jeu la présence attendue de Penelope Cruz dans le personnage de Raimunda venue de Madrid pour rendre visite à sa vieille tante Paula, *Volver* met néanmoins un certain temps avant de décoller, le temps d'évacuer Paco de l'écran, le seul mâle du récit, le mari inutile qui en était réduit à fantasmer sur sa belle-fille, et jusqu'à ce que Raimunda, aux prises avec ce cadavre encombrant (*Arsenic et vieilles dentelles*, Frank Capra, 1944), s'improvise restauratrice et prenne littéralement le film en mains, permettant du coup aux personnages d'exister et de prendre leur place.

À part une plongée vertigineuse sur le décolleté de Raimunda (un clin d'œil parmi d'autres), *Volver*, qui combine l'humour à la gravité avec un art consommé, ne repose pas sur une mise en scène et un style flamboyants : le sourire grave qui en émane confirme le tournant vers la maturité pris par Almodóvar. Au



moyen d'un scénario « tricoté serré », il remonte à ses racines, à l'image de la mère et au lieu de sa naissance, tout en ouvrant la porte, par la référence symbolique au lit par exemple, à une réflexion sur la mort. – **Gilles Marsolais**

### *Marie-Antoinette* de Sofia Coppola

Attendue avec sa *Marie-Antoinette*, la cinéaste américaine Sofia Coppola embrasse cette fois de son regard la cour de France du XVIII<sup>e</sup> siècle pour y mettre en scène son thème de prédilection : les affres de l'adolescence. Le premier plan du film – Marie-Antoinette lance un clin d'œil complice à la caméra – annonce le point de vue : il s'agira ici moins d'une reconstitution historique que d'un regard centré sur la rébellion d'une jeune fille davantage encline à vivre son adolescence sans entrave qu'à se plier aux usages d'une cour mortifère. Petite sœur des blon-

des de *The Virgin Suicides* et de *Lost in Translation*, la Marie-Antoinette de Coppola, portée par Kirsten Dunst, multiplie les gestes importuns et les regards mutins, devenant ainsi le pendant à l'écran de la cinéaste qui prend plaisir à faire fi des conventions inhérentes au genre qu'elle aborde. Avalanches de pâtisseries, cascades de champagne, froufrous : le Versailles de Coppola est moins une geôle architecturale qui enfermerait son personnage qu'une maison de poupées pour jeunes filles pubères. Soutenant un montage qui multiplie les séquences en plans de coupe et les gros plans sur Dunst, la bande-son *eighties* de The Cure ou de Bow Wow Wow parachève la métamorphose d'une reine en icône pop anachronique. Pari gagné pour Coppola qui conjugue ici avec brio l'échappée narrative d'une héroïne se refusant à la rigidité des codes de la cour et la liberté esthétique d'une cinéaste inspirée s'appropriant un genre pour l'ajuster à sa vision résolument moderne. – **Fabien Philippe**

### *Babel* d'Alejandro González Iñárritu

Film sur l'incompréhension entre les peuples et les cultures, sur les préjugés et la peur ambiante exacerbée depuis le 11 septembre 2001, *Babel*, au titre évocateur, est construit comme un puzzle où chaque pièce surgie d'un désordre apparent finit par trouver sa place. Prix de la mise en scène, il relève des mêmes principes de scénarisation que ceux à l'œuvre dans *Amours chiennes* et *21 grammes*. On connaît bien la manière (devenue recette ?) du scénariste Guillermo Arriaga, indéfectible complice d'Alejandro González Iñárritu, qui consiste à rendre explicite des destins croisés qui *a priori* semblent cheminer en parallèle.



Ici, le geste irréflecti d'un enfant dans le désert marocain provoque une anicroche avec un couple de touristes américains qui dégénère en incident diplomatique, entraînant une série de répercussions inattendues, tant au Mexique qu'au Japon. Avec vigueur, Iñrritu parvient à insuffler de la vie à cette matière protéiforme sans que l'agencement de ses segments paraisse artificiel.

Ainsi, le volet marocain est judicieusement contrebalancé par l'escapade mexicaine, qui fournit une autre belle occasion d'illustrer un choc des cultures reflété dans le regard médusé des deux enfants blonds du couple américain amenés pour la journée au sud de la frontière par la bonne mexicaine, sur un coup de tête. L'humour des Latinos aura tôt fait de désamorcer la peur que leurs parents leur ont inculquée à l'endroit de ce pays « dangereux ». Clef de voûte du récit, la piste japonaise, impliquant d'une façon significative une jeune sourde-muette et son père, exploite le thème sous-jacent et récurrent du rapport à la mère, absente ou de substitut, et elle suggère que même un geste désintéressé fait par un honnête homme à l'autre bout de la planète peut avoir des répercussions insoupçonnées.

Le travail à l'image de Rodrigo Prieto, qui fait alterner le chaud et le froid, s'adapte magnifiquement à chacune des cultures abordées, avec des tonalités d'orange pour le Maroc, de rouge pour le Mexique, de violet pour le Japon. La caméra à l'épaule, constante chez Iñrritu qui excelle à installer rapidement un décor et une situation, accorde toute son attention aux personnages qui ont alors le temps d'exister, à travers leurs drames personnels respectifs orchestrés de main de maître. Les acteurs en arrivent même à faire oublier les vedettes qu'ils sont, au milieu des non-acteurs. Et, comme elles répondent à une nécessité, les quatre langues parlées préservent le film du piège de l'« europudding ».

Seul point faible du film l'attente interminable de l'arrivée improbable d'une ambulance dans le désert marocain, qui permet néanmoins de stigmatiser la paranoïa et l'arrogance américaines, dont les retombées se répercutent partout sur la planète devenue un seul et même gros village, une tour de Babel où plus personne n'est en mesure de communiquer intelligemment mal-

gré l'explosion des moyens de communication. Les implications sociopolitiques de ce récit qui se déroule dans l'ombre fantasmée de Ben Laden sautent aux yeux, surtout que son fil d'Ariane est symboliquement une arme à feu de longue portée. – **Gilles Marsolais**

### *Southland Tales* de Richard Kelly

La méfiance que Richard Kelly a suscitée avec *Southland Tales* n'a d'égale que les limites de la fiction que met en scène ce jeune cinéaste, déjà auteur d'un schizophrénique *Donnie Darko*. Débutée en 2001, l'écriture du film a pu se nourrir entre-temps de la tragédie du 11 septembre, des controverses causées par le Patriot Act et des dérives de la guerre en Irak. Difficile alors de résumer cet opus dont l'action se passe à Los Angeles en 2008 après une attaque nucléaire. Sur fond de dérèglement de la rotation terrestre, le clan d'un sénateur en campagne qui prône la surenchère isolationniste (caricature de Bush Junior) s'oppose à des renégats néomarxistes luttant pour l'anarchie. Sous le couvert de cette intrigue alambiquée, Kelly fait le constat de l'échec de la fiction face à la frénésie politico-stratégique du monde d'aujourd'hui. Même si nous sommes en 2008, le dossier brûlant du nucléaire iranien dépasse déjà à lui seul ce que le film anticipe. Jamais dupe de l'utopie de son entreprise, Kelly livre ses déroutantes narratives : pris dans une machine qui le dépasse, l'homme digère la réalité par le viseur du fusil ou l'œillet d'une caméra. Mais il n'est plus à même de discerner le vrai du faux à l'œil nu et il prône l'anarchie comme porte de sortie. Certes, la fiction n'est pas morte. Pour sa survie, elle a dû se réfugier dans toutes sortes d'images hybrides : clip vidéo, publicité, films amateurs. Et c'est ce paroxysme dans l'incertitude de la représentation que symbolise brillamment le personnage de Boxer Santaros, acteur à l'identité fragile qui se laisse contaminer par l'un de ses rôles et qui est interprété ici par un Dwayne Johnson à la carrure herculéenne et à la couleur de peau inclassable relevant d'une manipulation informatique des plus étonnantes. Images-chocs plutôt que cohérence narrative, prophéties plutôt qu'analyses, *Southland Tales* recrache le trauma du monde à travers des personnages écrasés par le dieu image. – **Fabien Philippe**



*Southland Tales.*



*Dans Paris.*

*Dans Paris* de Christophe Honoré

*Changement d'adresse* d'Emmanuel Mouret

Tonie Marshall, Noémie Lvovsky, Philippe Le Guay, Pierre Salvadori, Christian Vincent, Brigitte Rouan... Le cinéma d'auteur *made in France* lorgne depuis quelques années vers la comédie. Le plus souvent, sous le couvert du renouvellement du genre et du légitime désir de séduire un public plus large, ces films privilégient l'intelligence du dialogue et le comique de situation sans chercher à sortir d'un classicisme bon teint. *Dans Paris*, de Christophe Honoré, et *Changement d'adresse*, d'Emmanuel Mouret, présentés à la Quinzaine des réalisateurs, ne font pas comme si la Nouvelle Vague n'avait jamais existé, mais font de leur rapport au passé un des ingrédients de leur comique.

L'hommage à l'esprit Nouvelle Vague est explicite chez Honoré sans qu'il relève d'une allégeance. On n'attendait pas du réalisateur de *Ma mère* cette vivacité, cette liberté de ton, ce jeu avec le libertinage. Il fait de Louis Garrel, abonné aux rôles de romantiques tourmentés, un séducteur beau parleur et ludion et le confronte à son grand frère (Romain Duris), réfugié pour cause de dépression sentimentale chez leur père (Guy Marchand tendre et bougon, éternellement en pantoufles et en robe de chambre). Mais ce n'est pas tant la verve du style qui importe – même si on n'avait pas vu depuis longtemps des apartés à l'adresse du spectateur affirmés avec une telle désinvolture – que le sentiment que tout cela est véritablement incarné dans des corps, des situations, des espaces d'aujourd'hui.

De même, le comique d'Emmanuel Mouret repose sur la présence physique de ses protagonistes, en premier lieu le réalisateur, qui interprète lui-même le personnage principal, dadais empêtré dans sa timidité et sa maladresse, amené à partager un appartement avec une grande blonde genre copine confidente. Si un des horizons de référence de *Changement d'adresse* est la comédie américaine – on sait qu'au final ils devront se rendre compte qu'ils sont faits l'un pour l'autre –, le film ne tente pas de rivaliser avec un genre de toute façon révolu. Il en joue en mineur. Tout le plaisir tient, certes, dans la façon dont il diffère à coups de rebondissements factices et de mauvaise foi la prise de

conscience des protagonistes. Mais la force du film est que cette intrigue s'inscrive aussi dans la sensibilité d'un présent où on peine à s'impliquer dans une relation sentimentale mais où, pour se consoler mutuellement, on peut faire l'amour sans que cela engage.

Le film ne relève d'aucun cynisme pour autant. Il laisse une place à la passion, aux sentiments et arrive à nous toucher, *in fine*, plus profondément qu'on ne l'aurait imaginé.

– Jacques Kermabon

*Les anges exterminateurs*

de Jean-Claude Brisseau

À la Quinzaine des réalisateurs, Jean-Claude Brisseau reprend quant à lui le thème de l'orgasme féminin avec *Les anges exterminateurs*. Ici, un réalisateur nommé François (difficile de ne pas y voir le double de Brisseau) décide de monter un film sur la montée du désir chez les femmes. Comment montrer ce qui n'est pas montrable ? Comment la transgression influe-t-elle sur le désir ? Comment reconnaître la simulation de l'orgasme ? Autant de questions qui s'entremêlent dès l'étape du casting jusqu'au tournage du film. François apprendra très vite qu'on ne peut ni désigner l'objet de sa quête ni le filmer sans exacerber du même coup les sentiments des sujets qui s'y prêtent (dévouement, puis haine des actrices choisies) ou qui suivent le projet (méfiance, puis jalousie de la femme du réalisateur). Brisseau évite ici le plaidoyer en bonne et due forme, qui montrerait l'artiste freiné dans son art par la morale ambiante, en privilégiant l'incursion surréaliste que vient renforcer le titre, évocateur de Buñuel. C'est guidé par des anges maléfiques que François accède à la vérité de son entreprise. Lors de longs plans-séquences où les jeunes filles se masturbent, fantasmagorie et voyeurisme se confondent avec une grande économie de moyens. Grâce à la multiplication des miroirs (œil de l'artiste, images d'essais vidéo, mise en scène dans les lieux publics), la force des pulsions se libère alors que le cinéaste brouille le jeu devant la caméra pour précipiter le flux incontrôlable de l'orgasme. Car si dans *Les anges exterminateurs* le sexe se veut libération sociale, il demeure aussi instrument de pouvoir. – Fabien Philippe



*Changement d'adresse.*



*Les anges exterminateurs.*