

Où se loge le politique ?

(Journal, suite...)

Article sur le film *Cap Esterel* d'Antoine Page

par **Dominique Païni**

(Théoricien, producteur, programmateur, critique et commissaire d'exposition. Directeur de la Cinémathèque française de 1990 à 2000, directeur des projets pluridisciplinaires du Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou de 2000 à 2005.)



(...)

En occident, depuis les années trente et les dernières avant-gardes historiques, l'organisation du sensible ne relève plus d'une lutte. L'art vidéo contemporain, supposé une des pointes avancées de l'avant garde d'aujourd'hui, est pour sa majeure part ultra formaliste et publicitaire. Mais j'ai vu au cours de ce printemps un film tourné et diffusé en vidéo numérique qui est au coeur de ces questions et tente d'y répondre : *Cap Estérel*, vingt minutes, de Antoine Page, film assez froid, familier et inquiétant.

Qu'est ce qui fait que ce film révèle un regard qui excède le seule description, sans cesser pourtant d'en être prioritairement une, et implacable ?

Qu'est ce qui fait que d'emblée s'instaure une distance critique entre l'objet regardé et le sujet regardant ? Qu'est ce qui fait que les plans et la construction de ce programme d'images échappe à la banalité télévisuelle ?

Qu'est ce qui se joue ici entre froideur descriptive et « point de vue documenté » selon la formule de Jean Vigo. Quelque chose se joue en effet dans *Cap Estérel* entre description du monde et organisation du sensible. Quelque chose de l'ordre d'un supplément (ou d'un reste critique) émane mystérieusement d'un silence dû à la suppression de tout commentaire. Quelle *projection* le spectateur est il invité à faire sur le film pour que d'emblée, dès les premières images, une mise à distance irrémédiable s'instaure entre le spectateur et le réel, entre les images et leur auteur ? Nous sommes invités à une troublante expérience de reconnaissance et de refus.

A propos de *Hotel des Invalides*, Noel Burch en soulignait son « ambiguïté foncière ». Il avançait le « caractère méditatif » des documentaires de Franju, « films réversibles » selon lui, « de véritables films-en-forme-d'essais, un cinéma à idées ». Burch opposait le caractère méditatif au caractère « rituel » du cinéma expérimental de Man Ray et Richter, de Maya Deren et de Kenneth Anger : « dans le cinéma de méditation pure, le sujet fournit la base d'une construction intellectuelle susceptible de devenir forme et même facture, sans pour autant qu'elle soit édulcorée, ni altérée. » (p.232.233, Praxis du Cinéma, 1969). Le film de Antoine Page relève selon moi de ce caractère méditatif.

Cap Estérel est une description impitoyable d'un village de vacances, un point de vue synthétique sur un monde nouveau qui mime l'ancien ; le caractère dérisoire de ce genre de continent factice dévolu à la vacance, volontairement abstrait du temps et de l'espace, émerge ici avec une force singulière. Partout, au cours du film, çà mime : l'architecture du pseudo-village mime l'ancien, emprunte au pittoresque provençal ses formes les plus surannées ; de même, le golf verdoyant, les lauriers en fleur assurent l'illusion de la présence d'un peu de nature. L'organisation du film, en trois moments distincts, mime elle-même l'organisation du jour - matin, midi et soir - sans pour autant emprunter les clichés du lever et du coucher du soleil. La vie du village de vacances apparaît ici comme une reconstruction entièrement fautive de la *vraie vie*, illusoirement proche de la nature et de la tradition, illusoirement fidèle au rythme du monde.

Dès la première partie du film, c'est l'impression de vacuité absolue qui domine : l'arrivée des estivants au village-vacances est détaillée, sous une forme éclatée et peu précise, sans attention à un personnage en particulier. Tout est ici impersonnel, vide de sens et de volonté. Les vacanciers déambulent au hasard, sans but, perdus au milieu d'arcades

ostensiblement méridionales et de massifs de fleurs apprêtés. Le caractère idyllique du village est le postulat architectural. Antoine Page le montre. Les quelques mouvements dans la réalité captés par la caméra, montés en réponse à de très nombreux plans sur l'immobilité des bâtiments. Ils accentuent l'impression d'un vide fixe, d'une solitude figée. La séquence qui clôt cette première partie du film n'échappe pas à cette impression de vide : une foule se baigne, entraînée en cadence par le ressac d'une vague artificiellement recrée en piscine ; plan pris d'assez loin pour décourager toute tentative d'individuation des estivants, ceux-ci forment une foule anonyme bercée par un plaisir mécanique et ridicule. L'image est cadrée de telle manière que seule l'eau limpide de la vague soit visible, et non le bord de ce qui n'est qu'une piscine. Et c'est tout le dérisoire du village de vacances qui s'impose, simulacre de village traditionnel qui reconstruit la mer au bord de la mer. La vague artificielle représentée à l'écran semble ici correspondre à une vague cathodique, comme si, dans cet étrange document vidéo, l'événement enregistré exprimait le phénomène électronique qui le restitue. Les personnages, grains anonymes, n'existent plus que comme points de couleur modifiant à peine la surface mouvante et irisée de l'écran.

Après ce premier moment de découverte du village de vacances, *Cap Estérel* donne une vision fugitivement polémique de la torpeur estivale : quelques plans rapidement enchaînés montrent l'envers du décor idyllique, le défilé discret de ceux qui recueillent les poubelles et se chargent de l'entretien du village. Mais le film ne s'appesantit pas sur ce bref passage à la légère connotation critique qui aurait pu verser dans l'inévitable « correction politique ». Page revient au contraire au filmage anonyme, à l'expression du vide : cadrés à mi-corps, des corps sans tête s'agitent dans le village, dans un espace de pulvéulence humaine proprement oppressant ; le travail sur le grain de l'image vidéo souligne l'impression grégaire.

Le troisième et dernier moment du film s'ouvre sur la danse des vacanciers captée au ralenti. La suppression délibérée de la musique donne l'impression d'une pantomime absurde : entre ridicule et dérisoire, des corps sans visage se trémoussent dans le silence. Enfin, la mélancolie submerge l'ultime séquence de *Cap Estérel*, long et rapide travelling le long de la plage : le lyrisme du Requiem de Mozart crée un fort contraste avec la vulgarité triste du front de mer et l'inélégance crasseuse des estivants, entre baraques de plage et ballons en plastique. La caméra semble fuir, le mouvement précipité de son échappée empêche l'établissement de tout point de vue, marquant le caractère tragiquement insaisissable de la vacance.

Le film paraît se dérouler comme un inventaire, une accumulation des clichés traditionnellement associés aux vacances : palmiers, glacières et bermudas... Comme chez le Wenders de la première et bonne époque ou aujourd'hui dans les glaciales vues photographiques de Gursky, Thomas Struth ou Bustamante, la modernité de *Cap Estérel* se réalise dans la banalité, dans une familiarité distante, dans un parti-pris exigeant de description. Et ce dernier passe ici par une décomposition proprement cubiste : les images estivales sont ravalées au rang de signes hors du temps et de l'espace. Car *Cap Estérel* est bien une *description*, la caméra détaillant, les uns après les autres, tous les aspects du lieu, pour faire émerger une vision d'ensemble. Le film procède par petites touches, éparses, addition de moments saisis sur le vif qui dessinent progressivement l'image du continent estival. Cela pourrait appartenir à la catégorie de ces insipides reportages à la fin des Journaux télévisés, consacrés aux beaux jours des vacances et dont la succession d'images impersonnelles et sans véritable signification ne prend sens que par le commentaire. Mais comme ce dernier fait ici impitoyablement défaut, seul reste un terrible et prégnant silence malgré les bribes désordonnées ou décalées de voix qui surgissent soudain au détour du filmage interminable d'une fade réalité. Devant cette décomposition chirurgicale, le malaise est constant : la caméra d'Antoine Page capte la réalité comme *une caméra de surveillance*, œil en apparence passif multipliant arbitrairement les plans fixes sur chaque parcelle du pseudo village. En apparence, il s'agit ici d'une énonciation filmique a-critique, restituant la réalité sans apparente agressivité et tendant à interdire toute identification et toute empathie avec l'instance filmante. Antoine Page n'est pas le premier à filmer l'absurde de l'organisation sociale de la vacance.

Devant *Cap Estérel*, on songe au Jacques Tati de *Mon Oncle* ou des *Vacances de M. Hulot*, à la dénonciation virulente et souriante, d'une modernité factice et dérisoire. Mais alors que les films de Tati admettaient la possibilité

d'une identification dans une confortable connivence du rire depuis un point de vue critique clairement défini et assigné, le spectateur de *Cap Estérel* est au contraire livré à lui-même, désarmé devant les images. L'identification est ici totalement impossible : comment se retrouver dans ces individus sans visage, errant sans but dans le cocon douillet d'un simulacre de réalité ? En effet comment une caméra de surveillance pourrait-elle créer une quelconque empathie ?

De cette absence absolue d'humour nostalgique qui pourrait être rassénérant, naît un croissant sentiment d'oppression, croissant au long du film ; il n'y a pas d'*avant* ou d'*ailleurs* à partir desquels juger *Cap Estérel* car le village de vacances est précisément décrit comme le lieu de cet *ailleurs* et de cet *avant*, symbole de la *vraie vie* loin de la folie du monde contemporain. Choissant délibérément de s'effacer derrière une image crue, Page donne une vision effarante de l'organisation sociale des vacances : le village de vacances apparaît comme un univers concentrationnaire. Une séquence est ici significative : à la fin de la première partie du film, la caméra à la manière d'une surveillance vidéo, filme les *check-points* des entrées dans le village, ces barrières qui forclotent le village et en autorisent sélectivement l'entrée. Le plan se démultiplie soudain indéfiniment sur l'écran devenu mosaïque et le drapeau publicitaire de la société *Pièrres & Vacances*, en apparence inoffensif, prend un sens clairement guerrier. Dénué de tout discours idéologique manifeste, *Cap Estérel* revendique pourtant un point de vue politique même si celui-ci est incertain, flou comme on le dit de la prise de vue. Le parti-pris objectif de Antoine Page a ceci d'intéressant, qu'il laisse le point de vue politique naître de lui-même de l'intérieur du défilement des plans-séquences. La représentation de ce simulacre idyllique sur fond méditerranéen se caractérise avant tout par sa laideur. Tout semble laid parce que tout est faux. Désigner explicitement par le commentaire l'absurdité du lieu, aurait certes permis un résultat voisin, mais la critique émanante de cette *méditation descriptive* donne à ce film une force originale. En tissant d'une part, un réseau étroit de correspondances entre des plans vides et impersonnels qui restituent les poncifs des vacances et d'autre part en s'attachant aux errances des individus filmés de loin, Antoine Page parvient à décrire un monde sans volonté propre, fait de particules anonymes et uniformes. Les individus ne font que se croiser, au rythme d'activités hyper-standardisées, dans un cadre hyper-standardisé qui postule les vacances et impose la vacance.

L'image numérique a connu au cours de ces dernières années un développement et une diffusion extrêmement rapides ; la caméra numérique permet de capter la réalité d'une manière nouvelle. Par rapport à la pellicule argentique, le numérique permet aisément un déferlement hémorragique d'images qui trouble les codes représentationnels traditionnels établis par le montage cinématographique. La caméra est le plus souvent tenue à la main, ses réglages techniques particulièrement faciles, permet de réunir deux moments jusqu'alors distincts, le filmage et le montage. On tourne désormais au plus près du montage définitif du film. Ce moment d'indispensable retour sur le contenu des images pour construire un sens, le montage, se voit potentiellement réduit par la technologie numérique. La durée dilatée des plans numériques s'est substituée dans une certaine mesure à la fragmentation articulée des plans cinématographiques.

C'est au tournage, que l'on décèle dans *Cap Estérel* les indices du travail de construction du sens. Les images font toujours penser au cinéma : le film est fait de plans fixes, le cadrage est très précis, la caméra souvent sur pied. *Cap Estérel* emprunte au cinéma documentaire sa méthode de description de la réalité mais la banalité affirmée du sujet, le refus de longues séquences appelées par la longue autonomie de la vidéo, au profit d'unités juxtaposées, véritables blocs de points de vue enchaînés, font de *Cap Estérel* un film qui rejoint les formes habituelles de la vidéo contemporaines. S'il utilise pleinement les possibilités techniques de la caméra numérique, telle que la pulvérisation de l'image comme au travers l'œil d'une mouche, Antoine Page ne cherche pas moins à satisfaire l'ambition et l'exigence propres du meilleur cinéma documentaire : devant la réalité, il érige un balcon critique susceptible de faire émerger un sens et inscrire une synthèse au cœur du déroulement des images. On peut percevoir dans *Cap Estérel* le témoignage d'un mouvement nouveau, à la croisée des chemins entre la tradition documentaire et la plasticité vidéographique, une *plasticité documentaire*.

Ce qui me frappe évidemment, c'est qu'un tel film soit entouré d'une « atmosphère théorique » (une expression de Arthur Danto), conséquence d'une sorte de distance inédite qui émousse l'indignation ou une quelconque colère idéologique chez le spectateur. Il s'agit d'une *distance numérique* due entre autres raisons, à l'autonomie allongée des durées de tournage, de la sensibilité exceptionnelle aux basses luminosités, à la variation souple et illimitée des angles de prises de vue.

Plus encore que le caractère « énigmatique » de l'art, dont parle Adorno dans sa Théorie esthétique, c'est une perplexité de regard de l'artiste que restitue plus aisément encore le numérique par rapport à la pellicule argentique, une relance d'un certain « antonionisme » perdu, un retour d'une « atmosphère théorique » antérieure fait de ce relâchement sensori-moteur qui marqua le moderne cinématographique des années soixante.

Ce film court de ce jeune réalisateur est très maîtrisé et pour reprendre encore des mots de Adorno, « plus les œuvres sont maîtrisées méthodiquement, plus le caractère énigmatique gagne en relief. Par la forme, elles deviennent semblables au langage et semblent en chacune de leurs composantes ne dire qu'une chose précise qui pourtant nous échappe. » (*Théorie esthétique*, page 172). Et c'est ce qui autorise Adorno à remarquer que « l'ambition politique d'une œuvre d'art est contredite par son caractère énigmatique ». Mais c'est bien cette incertitude, « ce rébus que les œuvres d'art réalisent avec plus de sérieux que les jeux » dit toujours Adorno, c'est bien cette perplexité qui fait le prix de ce petit film, où je pressent pointer l'exemplarité d'une lutte esthétique à venir pour filmer politiquement autrement. Et inexplicablement, j'ai retrouvé à cette occasion les belles pages de Adorno consacrées à la relation entre le caractère énigmatique d'une œuvre d'art et son contenu de vérité.

Texte paru dans la revue Cinema 08,
Octobre 2004