

DU LIEU MYTHIQUE A L'“UTOPIE MÉDIATIQUE”

Une lecture anthropologique du Festival de Cannes¹

Pascal Lardellier²

S'intéresser à l'“anthropologie des lieux de communication” sous-entend une discussion préliminaire, dont les enjeux théoriques sont primordiaux : qu'est-ce que le chercheur doit entendre par “lieux de communication” ? Faut-il y voir *simplement* des lieux “quotidiens et ordinaires” comme peuvent l'être les terrasses de cafés ou les rues, creusets infinis de ces interactions anodines en apparence, de ces *small behaviors* qui adviennent par le hasard de la coprésence de leurs

¹ Cet article est le résultat d'une enquête de terrain menée lors des Festivals de Cannes de 1996, 1997 et 1998, ainsi que d'entretiens avec les principaux organisateurs du Festival de Cannes (FIF, Festival International du Film), et du rite des Marches du Palais. Je remercie d'ailleurs Jean Châtel, “maître de cérémonies des Marches”, pour son écoute et son aide. Précisons que ce thème a fait l'objet de deux publications courtes de notre part : un chapitre dans l'ouvrage *Civilités extrêmes*, sous la direction d'Alain Montandon, 1997, Clermont-Ferrand, et une version journalistique (article de commande) dans le *Guide officiel du Cinquantenaire du Festival de Cannes*.

² Maître de conférences en sciences de l'information et de la communication à l'Université de Nice-Sophia-Antipolis.

acteurs ? Ou est-ce que d'autres dimensions spatiales (et temporelles) peuvent constituer des objets pour ces études ?

Et à quel type de "communication", déjà, renvoie cette locution-éponyme ? A des échanges verbaux qui assument leur intentionnalité ? Ou qui au contraire, existent *via* ce ballet gestuel intégré culturellement en grande partie inconscient, dont Erwin Goffman s'est attaché à mettre les arcanes au jour¹ ?

Il y a dans les réponses à ces questions des enjeux disciplinaires majeurs. En effet, c'est l'acception même de "l'anthropologie de la communication" en tant que discipline qui est en question, *via* la définition de ses objets et de ses terrains.

Afin d'éviter toute confusion, revenons aux sources de ce projet scientifique : la paternité de la locution "anthropologie de la communication" revient à l'anthropologue et linguiste américain Dell Hymes. "Il propose en 1967 d'investir ethnographiquement les comportements, les situations, les objets qui sont perçus au sein d'une communauté donnée comme ayant une valeur communicative"². L'ambition théorique de cette anthropologie se situe là : apprendre à déceler "la communication dans les paroles, les gestes, les regards de la vie quotidienne, afin de reconstituer peu à peu le «code secret et compliqué, écrit nulle part, connu de personne, entendu par tous», dont parlait Edward Sapir"³. Partant du postulat selon lequel les acteurs sociaux participent en permanence à la communication, les chercheurs de Palo Alto (travaillant sous l'égide de la métaphore de l'Orchestre) prennent pour objets toutes les formes d'interactions sociales, *a priori* anodines, insignifiantes, mais en fait codifiées et normatives, et extrêmement denses d'un point de vue culturel et communicationnel.

De prime abord, deux notions fortes caractérisent "l'anthropologie de la communication" : d'abord, la ritualité, entendue dans une acception large, quasi-éthologique ; ensuite, les lieux dans lesquels ces rites se déroulent, théâtres souvent urbains qui peuvent devenir autant de terrains pour le chercheur.

En tant qu'objet anthropologique majeur, le rite ne saurait cependant être réduit aux seuls échanges interpersonnels, si riches soient-ils ; en ouvrant le spectre rituel, on peut appréhender leur

¹ Nous faisons référence à *La mise en scène de la vie quotidienne* et à *Les rites d'interaction*, I et II, parus aux éditions de Minuit.

² Y. WINKIN, *Anthropologie de la communication*, Bruxelles, De Boeck, 1996, p. 8.

³ *Ibid.*, quatrième de couverture.

versant social et communautaire, en y intégrant les grandes cérémonies politiques, les cérémoniaux publics engageant une partie importante de la société, les rassemblements festifs cultivant une dimension formelle et même solennelle.

D'un point de vue théorique, il semble possible (et important) de pouvoir étudier à la fois, au sein de cette “anthropologie des lieux de communication”, les micro-rites d'obédience interactionniste, et ces rites communautaires¹. Si ces rites-là sont des objets anthropologiques en première lecture, ils restent cependant des contextes de communication complets, générant aussi des interactions, des faits et effets de communication, des mises en représentation sociale ; constituant surtout des lieux de médiation symbolique.

Il sera précisément question ici d'un de ces rites communautaires commémoratifs, et d'un lieu de communication sociale qui avec la participation active des médias, est devenu une *utopie*, d'origine médiatique et d'essence mythique.

Si l'on postule une “anthropologie des mondes contemporains” (M. Augé)², Cannes et son Festival constituent des terrains in(dé)finiment ouverts à l'enquête. On y rencontre en effet des pratiques rituelles se posant comme “performances” (R. Schechner), c'est-à-dire mise en œuvre de systèmes symboliques, et mise en actes de représentations mythiques pouvant être vues et lues “à ciel ouvert”.

Nous entendons plus particulièrement proposer une lecture anthropologique³ d'une cérémonie rituelle cannoise, la Montée des

¹ Il n'y a d'ailleurs pas incompatibilité entre ces deux catégories rituelles, mais au contraire, une forme de complémentarité. Selon Goffman, il n'existe pas de différence de nature, mais juste une différence d'échelle, entre une grande cérémonie rituelle et une interaction micro-comportementale. Pour lui, comme pour nombre d'autres auteurs, le rite, quelle que soit sa forme, sert à la confirmation de l'ordre social, et à la conformation des individus à celui-ci. Donc, toute micro-cérémonie est une espèce d'ordre social “en performance”, exprimant tacitement l'existence d'une entité supra-sociale. On rejoint ici le Durkheim des *Formes élémentaires de la vie religieuse*.

² Nouveau défi pour l'anthropologie, il faut réaffirmer la possibilité et même la nécessité d'une “anthropologie des mondes contemporains”, loin des “mirages de la fuite, de l'exil ou de l'exotisme” (M. Augé) ; mais aussi d'une anthropologie des *modes* contemporains de représentations, des manières nouvelles de faire lien socialement, au milieu des incertitudes identitaires et communautaires de la postmodernité.

³ En ce sens que l'objet étudié, le rite, la méthode employée, l'observation participante, et les concepts utilisés sont tous anthropologiques en première analyse.

Marches¹, qui revêt une densité symbolique et une profondeur peu communes, sous des dehors légers et rieurs. Si l'exercice souhaite s'attacher à prouver la validité de certains concepts anthropologiques, nous entendons surtout nous interroger sur la pérennité de manifestations rituelles qui se perpétuent au sein d'une modernité en apparence rationaliste, "désenchantée" ; mais qui invente à l'envi de "nouvelles mythologies", et des pratiques rituelles pour les célébrer. Sanctifiant en quelque sorte pour les besoins de cette cause des espaces publics qui deviennent alors symptomatiquement "mythiques"².

Cannes, terrain anthropologique contemporain

A plus d'un titre, "la montée des Marches du Palais" pourrait sembler seulement mondaine et frivole. Elle intéresse en fait au plus haut point l'étude des formes contemporaines de ritualité, dépassant de loin le seul cadre de Cannes, du Festival, de stars que l'on peut penser infatuées, occupées à une promotion seulement commerciale.

Le Grand Escalier du Palais des Festivals devient pendant ces Montées des Marches, dûment organisées et médiatisées, un espace de théâtralisation majeur des rapports sociaux, un lieu saturé de sens, où le symbolique, finalement, est plus "réel que le réel", où le paraître se confond avec l'être, et l'apparence se substitue à l'essence³.

Cœur visible de l'univers cinématographique, le Grand Escalier devient pendant le Festival un "contexte performatif", qui parvient à opérer des transformations tangibles dans le système symbolique et imaginaire du cinéma, et dans le processus de célébration et de légitimation de ses protagonistes. Si Hollywood est le lieu de fabrication du

¹ Fort est à parier que les lecteurs de ce texte aient déjà été conviés par les chaînes de télévision "couvrant l'événement" à assister à cette Montée des Marches, voyant des stars cinématographiques en tenue d'apparat se donner en représentation à la ville (de Cannes) et au monde (car ce qui importe, nous y reviendrons, ce sont surtout les caméras, qui vectorisent la scène).

² La tendance de ce siècle est de sacraliser les vedettes de cinéma autant que les sportifs. Ce postulat n'est pas une pétition de principe du sens commun. Le match de football disputé par l'équipe de France de football en Angleterre en février 1999 a donné lieu à un nombre impressionnant d'articles et de reportages, qui tous étaient consacrés au "mythique" stade de Wembley, "enceinte sacrée" où cette joute "titanesque" s'est déroulée.

³ Si nous nous accordons avec Goffman pour postuler la nature essentiellement théâtrale de la vie sociale, on peut constater que l'acteur, propre ou figuré, renvoie, étymologiquement... à l'hypocrite (*hypocrisis*).

rêve, “l’usine” de l’industrie cinématographique, Cannes en est la vitrine magique, la scène mythique. Et finalement, on peut affirmer que les lettres d’or d’une carrière cinématographique s’écrivent sur la pellicule, et sur ces Marches cannoises : quand les encyclopédies du cinéma ne sont pas illustrées de photos tirées de films, elles montrent très souvent l’acteur-individu “trionphant” sur les Marches cannoises. Ceci n’est pas incident : stases d’incarnation, Cannes et ses Marches semblent être le seul lieu de transition possible entre leur existence pelliculaire, et “la vraie vie”, somme toute trop morne pour qu’on s’y arrête.

Des lieux mythiques aux “utopies” médiatiques

Thématiquement, il est ici question de lieux de communication. Bien sûr, les abords du Palais des Festivals de Cannes, et plus particulièrement ses Marches rituelles constituent, avec leurs alentours, un lieu de communications à part entière. “Espace sociopète” au sens où l’entend Edward Hall¹, le Festival est un catalyseur, qui permet à des milliers de personnes de se retrouver ensemble, unies pour la même cause et par la même émotion, celle de l’amour indéfectible que ces *fans* (abréviation significative de “fanatiques”) portent à leurs idoles. Durant tout le festival, les alentours des Marches du Palais des Festivals sont occupés par une foule dense, mouvante² mais omniprésente, qui attend là, des heures durant, l’arrivée ; l’*apparition* des stars.

A ce titre, Cannes est durant le Festival une sorte de creuset, favorisant les échanges de toutes natures³. Cependant, la ville azurée est plus qu’un simple lieu de sociabilité : elle se densifie pour accéder à une dimension autre, plus rêvée que réelle, octroyée par la coprésence de dizaine de stars de cinéma, habituellement

¹ E. HALL, *La danse de la vie*, Paris, Éd. du Seuil, 1984.

² Cette foule peut d’ailleurs être considérée comme une forme de *communitas* turnerienne : des groupes éphémères se forment durant les rites et autres formes de liminarité, en vertu de liens se créant hors des hiérarchies sociales ayant ordinairement cours. Une expérience émotionnelle commune est bien ici à l’origine de ces effervescences collectives. Se reporter à V. TURNER, *Le phénomène rituel. Structure et contre-structure*, Paris, P.U.F, 1969.

³ Mais le centre, “l’âme” de la ville, c’est le Palais des Festivals, et plus particulièrement son Grand Escalier. A un point tel que la ville et le Festival peuvent presque être ramenés à ces Marches, de manière métonymique.

évanescences, insaisissables, et surtout dispersées. Mais c'est surtout l'extraordinaire couverture médiatique dont bénéficie le Festival qui lui octroie ce statut utopique et onirique¹. Cannes, en tant que lieu de prestige et de rêve, ne serait presque rien sans les centaines de photographes et *cameramen* qui "couvrent" l'événement chaque année, et lui confèrent son incommensurable audience, *via* leur chambre d'écho surpuissante.

Les discours médiatiques relèvent toujours d'une construction, qui se soutient autant de la technique (modes de filmages, subterfuges techniques, montage...) que du discours (commentaires, analyses). Mais à Cannes, cette fabrication somme toute classique d'un lieu médiatique rencontre une ville entièrement réaménagée et idéalisée en fonction de la souveraine cause festivalière. Ceci débouche sur une véritable "utopie médiatique", en laquelle les spectateurs retrouveraient "les souvenirs de leurs rêves" (M. Augé) ; et surtout, les sujets et objets de leurs désirs.

Les médias (c'est-à-dire les télévisions, journaux, radios et magazines) y transforment les réalités pour les rendre, par une sélection d'images délibérément idéalisantes et un discours sublimant, plus conformes à ce que semble attendre, *selon eux*, "l'imaginaire social". Cannes et son Festival deviennent pour le téléspectateur un monde imaginaire, idéal, utopique, théâtre permanent où la gloire, la beauté, la séduction s'incarnent à l'échelle d'une ville, se donnant en représentation au monde dans l'éclat de son apparente perfection. Les médias construisent rituellement à Cannes un monde rituellement (re)constitué ; de cette vectorisation du principe rituel, découle un monde rêvé plus que vécu, ou se révèlent en abîme des formes de lien cérémoniel, qui transitent par la force des images².

Cette reconstruction opérée par les discours médiatiques ne correspond pas tout à fait à la réalité (celle-ci restant humaine, avec ses lacunes et ses failles) ; mais elle est bien sûr très intéressée : le

¹ En France, durant tout le Festival, les journaux télévisés convient traditionnellement deux fois par jour leurs téléspectateurs à assister aux faits marquants des Montées des Marches de la veille (*Qui donc est "monté" ? Et comment, surtout ?*). Mais nombre d'émissions se déroulent, pendant dix jours, "en direct de Cannes", plantant leur studios devant la mer, devant la façade des palaces, et jusqu'aux abords des Marches. Il va sans dire que ces JT et toutes ces émissions confèrent audience, mais surtout légitimité au rite de la Montée des Marches, mais aussi, par extension, au *star-system* dans son ensemble.

² Sur les médias rituels, se reporter à l'ouvrage de référence d'E. KATZ et D. DAYAN, *La télévision cérémonielle*, Paris, PUF, 1996.

Festival ne serait rien sans la résonance médiatique et télévisuelle qui le fonde, lui donne forme, sens et légitimité. Mais ces médias ont autant besoin du Festival que celui-ci a besoin d'eux. “Cannes” est pour eux un extraordinaire réservoir de rêves et de mythes à mettre en scène, lucratif à tous niveaux (audience, sponsoring et publicité...). Il y a donc là une réciprocité d'obligations, et une dépendance symétrique, dont les fondements sont plus économiques qu'oniriques.

D'un culte à l'autre, ou la permanence des rites

On sait que les pouvoirs en général, et la monarchie en particulier, aiment se mettre en scène par le biais de rites les magnifiant, en les donnant à admirer. Maintes cérémonies, dont les entrées royales, ont eu historiquement pour fonction de *montrer* les institutions et ceux qui les incarnaient. Et les souverains ont su jouer avec art et subtilité de leur ascendant sur les foules, les faisant rêver et les impressionnant. On peut affirmer que la mise en scène rituelle a longtemps été la plus sûre alliée du pouvoir.

Mais ce pouvoir n'est désormais plus le seul à être vénéré, révééré. Au fil des siècles, il a connu une lente dévaluation symbolique, marquée surtout par l'évaporation de son caractère magique et sacré. Depuis le début de ce siècle, des idoles d'une essence nouvelle, les acteurs de cinéma, se sont imposées, jusqu'à concurrencer les rois, reines et princes “dans le cœur des foules”. Le cinéma, cependant, est l'art de l'illusion, de l'intangible ; et pendant la projection, l'objet du culte –l'acteur– est par nature absent ; pire : au prix d'un singulier paradoxe, il est présent *par défaut*. Le culte rendu à ces nouvelles idoles était parcellaire et frustrant, s'exerçant à l'origine par la seule procuration des images collectionnées, qui accédèrent au statut d'icônes. Pour réduire ce dilemme, il fallait au cinéma quelques rites d'authentification, identiques à ceux de la royauté, auxquels convier régulièrement ses adeptes, comme à une liturgie. Il semblerait que ce soit à ces fins d'admiration et même d'adoration que le Septième Art se soit inventé en 1946 la cérémonie de la montée des Marches, au Festival de Cannes.

Dès les premiers Festivals, en effet, des montées des Marches furent organisées, afin de conférer au Festival et aux deux projections officielles du soir (19 h 30, et surtout 22 h 30) un caractère cérémo-

nieux, protocolaire. Se tenant à l'époque dans l'ancien Palais¹, le Festival bénéficia grandement dès son origine de la présence de la Garde Républicaine ou de gendarmes en habits d'apparat. Ceux-ci, formant une haie d'honneur pour toutes les personnalités invitées à monter les Marches, octroyèrent solennité et légitimité à ce qui n'aurait pu être qu'une arrivée, un simple passage. C'était sans compter sur le statut des arrivants. Ces montées des Marches connurent un succès fulgurant qui allait en faire un rite indissociable du Festival. Ceci, aussi, grâce à la couverture médiatique immédiate que connut l'événement, amplifié par les débuts de la télévision, l'âge d'or du photo-reportage, la présence sulfureuse des *paparazzi*. Et grâce, surtout, à la participation empressée des vedettes et des starlettes, qui comprirent intuitivement l'extraordinaire parti à tirer, en terme d'image et de notoriété, de cette cérémonie unique, avatar kitsch d'un triomphe d'empereur romain.

Par delà l'aspect cérémoniel et narcissique évident d'un milieu naturellement enclin à l'auto-célébration², il ne faut cependant pas perdre de vue le caractère promotionnel du Festival. Il s'agit aussi, et même avant tout, d'un gigantesque Marché du Film. Les équipes de production et de réalisation enchaînent pendant dix jours conférences de presse, séances de photos, "plateaux télé"... Pour tous les protagonistes ayant participé à un film, il convient de faire en permanence, à Cannes, "bonne figure et bonne impression" (pour emprunter une expression goffmanienne). Et la montée des Marches, moment d'apothéose de cette formidable entreprise de promotion, doit coûte que coûte être réussie, puisque après un montage, qui en gardera le moment le plus révélateur, le plus surprenant, elle sera retransmise par des dizaines de chaînes de télévision, et reproduite dans les pages de ces dizaines de magazines qui ont pour vocation éditoriale l'exploitation *soft* du *star-system*. Ces images, montrées à des millions de téléspectateurs et de lecteurs, contribueront grandement au destin du film, *via* l'impression qu'auront donnée, pendant quelques minutes, ses principaux protagonistes : acteurs, réalisateur, producteur...

¹ Le Festival a migré en 1983 dans le nouveau Palais, sans que la Montée des Marches, son protocole et son prestige n'en soient affectés, au contraire.

² Une analyse reste par exemple à faire des diverses Nuits des Césars, des Oscars, des Molière, et de leurs multiples édulcorations (comme les Sept d'Or!), toutes ces cérémonies étant systématiquement télévisées, afin d'obtenir crédit, audience et légitimité.

Les séquences rituelles de la montée des Marches

En tant que rite, la Montée des Marches connaît plusieurs séquences rituelles, intangibles, et propices à une lecture anthropologique. En effet, ces étapes peuvent, *mutatis mutandis*, être rapprochées de la séparation, du passage et de la réintégration geneppiennes¹, se caractérisant par un passage symbolique qui induit quasiment un changement de statut².

D'abord, la star arrive dans une voiture de luxe, parfois escortée par des motards de la Gendarmerie Nationale. Au moment de la montée des Marches, la Croisette et plus particulièrement les abords du Palais des Festivals connaissent un ballet ininterrompu de limousines aux vitres souvent teintées, slalomant lentement dans une longue chicane de barrières de sécurité, vite assaillie par des grappes de badauds et de fans. Tous veulent *voir*, fébrilement, et les rumeurs sur l'identité des acteurs naissent, se répandent et meurent à une vitesse fulgurante. La voiture ralentit, puis s'arrête au bas du tapis rouge, au bas des Marches. La porte du véhicule est ouverte, l'acteur apparaît et se dévoile souriant, séréphique, vêtu superbement. Il entre alors dans une autre dimension, publique, rituelle, et surtout planétaire, par la présence des médias, qui captent son image pour la démultiplier, la vectoriser. Accueillie cérémonieusement, et toujours avec la déférence et l'empressement propres au statut qu'on lui octroie, la star attend un court instant au bas des Marches, prise en charge par des majordomes en livrée et des gardes du corps. Elle est la cible des photographes et des caméras, alors qu'elle est annoncée au public depuis le haut des Marches. “L'escalier du festival, balayé, inondé, ruisselant de la lumière des projecteurs, est dominé par un véritable polypier de photographes. ... Alors commence l'ascension à la fois mystique, radieuse et souriante de l'escalier. Cette cérémonie,

¹ Se reporter, concernant les rites de passage, à l'inaltérable ouvrage-éponyme d'Arnold Van Gennep, (première édition 1909, Mouton et co), réédition Paris, Picard, 1981. L'auteur y postule que tout rite de passage se caractérise par trois étapes : la première de séparation, la seconde de marge (étape liminaire, de *limen*, seuil), enfin, la dernière d'agrégation.

² En première lecture, l'analyse prend en compte les stars de cinéma. Cependant, le fait que nombre d'hommes politiques (maires, députés et ministres), ainsi que des artistes de tout acabit sacrifient avec zèle et ostentation à la Montée des Marches tend à prouver empiriquement l'efficacité symbolique que lui accordent toutes ces “personnalités”.

équivalent du triomphe romain et de l'ascension de la Vierge, est quotidiennement recommencée"¹.

La "vedette" monte ensuite lentement les Marches, acclamée par le public, sous la lumière de *sunlights* surpuissants. Elle doit afficher cette grâce distante, cette noblesse sereine par lesquelles elle "manifeste aux yeux du monde les signes conventionnels de son élévation au-dessus de l'humanité commune". C'est sur cet escalier plus que partout ailleurs qu'elle doit adopter cette attitude qui "apparaît bien comme le simulacre profane de la grâce divine"². Elle ne doit bien sûr pas omettre de se retourner souvent, de "regarder le public", mais surtout les objectifs qui crépitent. Et pour cause, de ce moment éphémère, ne restera que ce qu'elle livre aux caméras.

Arrivée en haut des Marches, la star se retourne encore et se donne cette fois longuement à voir, à admirer, à acclamer. C'est là qu'elle vit, et donne à vivre ce moment rare qui est celui d'une incarnation, d'une apparition avérée, et non plus seulement désirée, comme la manifestation tangible d'une abstraction le reste du temps vaporeuse et sublimée.

Elle pénètre enfin dans le Temple du cinéma, et cette disparition déclenche les vivats dépités de la part des *fans* ; jusqu'à ce qu'une nouvelle star arrive bientôt, pour raviver le plaisir fugace et puissant de voir, d'admirer encore.

Le protocole et la contrainte rituelle

Pour cette Montée biquotidienne, un maître de cérémonie est posté en haut des Marches. Muni d'un micro, il a pour fonction d'annoncer au public les stars au fur et à mesure qu'elles arrivent, en déclinant leur nom et les moments-phares de leur carrière.

De même, le cadre cérémoniel tend à ce que toute spontanéité soit évincée, toute turbulence maîtrisée, toute situation délicate jugulée. Rien n'est laissé au hasard dans l'organisation du Festival, et plus particulièrement dans cet apogée quotidien que constitue la montée

¹ E. MORIN, *Les stars*, Paris, Éd. du Seuil, 1972, pp. 58-59. Cet ouvrage, qui analyse le culte porté aux stars, fait grand cas du Festival de Cannes. Dès 1972, Cannes était un événement social et médiatique suffisant pour que Morin y consacraît un ouvrage.

² J.-L. JAM, article "Sprezzatura", *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre*, sous la direction d'Alain Montandon, Paris, Éd. du Seuil, 1995, p. 849.

des Marches. Et dans le prestigieux contexte cannois, les acteurs, habituellement connus pour leur caractère capricieux et imprévisible, acceptent avec zèle de se prêter aux règles d'une cérémonie contraignante, exigeant d'eux une certaine rigueur, une tenue vestimentaire et physique rigoureuse, le respect d'un protocole.

Jusqu'à quatre-vingts personnes sont en charge de la préparation “des Marches”. Cette “équipe des Marches” a pour obligation que tout se passe avec le maximum de solennité, et le moins d'imprévu possible ; ceux-ci seraient préjudiciables à la réputation de la cérémonie et du Festival. S'il y a des manifestations excentriques, elles sont rejetées à l'extérieur du périmètre dit “sacré”¹. Ainsi, la plage est le théâtre des traditionnelles séances de photos des starlettes, et les petites rues des alentours accueillent des manifestations marginales, presque clandestines, au regard de l'écrasante officialité du Festival.

Pour la Montée des Marches, la tenue de soirée est imposée. Les acteurs reçoivent à ce titre des consignes précises et rigoureuses, afin que rien ne vienne entacher cette façade rituelle. Si les hommes doivent porter smoking noir, chemise à col cassé et nœud papillon, les femmes peuvent faire montre d'un peu plus d'originalité, étant entendu qu'elles doivent se présenter en robe du soir. Elles comptent d'ailleurs sur cette toilette pour briller et se distinguer. Elles sont souvent pour un soir les mannequins empressés des grands couturiers. Si l'originalité est cultivée, l'extravagance n'est pas de mise, et c'est la distinction qui doit laisser l'impression la plus forte et la plus durable, la toilette étant “un théâtre où le soin de la personne se transforme en un spectacle pour autrui, et se socialise par la médiation d'un décor qui lui confère un réel aspect scénique”².

La ponctualité est de même exigée. La star sait qu'habituellement, un petit retard électrise la foule, la rend plus désireuse encore de la voir apparaître. Là, pour pallier ce subterfuge, les invités sont pris en charge dès leur hôtel par des voitures avec chauffeur, et ils bénéficient souvent d'une escorte officielle leur ouvrant la voie jusqu'au bas des Marches. L'État et la municipalité cannoise sont donc les premiers partenaires du protocole festivalier. Ils ne considèrent pas les exigences qu'il fait valoir comme un obstacle à leur autorité. Au contraire, les obligations protocolaires deviennent des priorités

¹ Selon la propre terminologie du Guide officiel 1996 du 49^e Festival 1996, p. 62.

² E. GOFFMAN, *La mise en scène de la vie quotidienne*, Tome 1, *La présentation de soi*, chapitre 1, Paris, Éd. de Minuit, 1973.

institutionnelles, requérant des moyens considérables, qu'on leur offre en conséquence.

Quel est le rôle d'un protocole aussi poussé ? Le Festival ne pourrait-il pas s'en affranchir, pour placer son organisation sous l'égide d'une joyeuse spontanéité, toute festive ? Que masque, et que révèle à la fois un tel degré de protocole ?

Ce cérémonial est bien sûr conçu dans un souci d'exaltation et de légitimation du *star-system*. Autant d'égards, un cérémonial si poussé tendent à honorer les vedettes, à manifester l'importance tangible que nos sociétés leur accordent, à confirmer leur prestige et leur notoriété. L'inflation des civilités et l'emphase du protocole cannois confirment le rang qu'occupent socialement et symboliquement les vedettes de cinéma. Semblant arriver d'un astre utopique, elles sont traitées comme les hôtes prestigieux d'un autre monde, à qui beaucoup de prévenances seraient nécessaires, comme pour leur permettre d'accepter cette descente parmi les mortels.

Mais de même, Cannes est l'un des rares lieux d'apparition réelle, officielle et collective des stars. Elles doivent donc se montrer dignes de l'image quelles y donnent, et de la production imaginaire et fantasmagique qu'elles génèrent. A Cannes, le "vrai problème est celui de la confrontation du mythe et de la réalité, des apparences et de l'essence. Le festival, par son cérémonial et sa mise en scène prodigieuse, tend à prouver que les stars sont fidèles à leur image. Tout, dans l'économie interne du festival, tend à nous démontrer qu'il n'y a pas d'une part la vie privée quotidienne et banale des stars et d'autre part une vie idéale, glorieuse, mais que la vie physique des stars est conforme à l'image cinématographique, vouée aux fêtes, aux plaisirs et à l'amour"¹.

Mais face à autant de précautions, ne peut-on pas déceler, par-delà le respect, des traces de ce caractère "numineux" (R. Otto) sans doute octroyé aux stars, à leur insu (et quel que soit le charisme indéniable que l'on peut prêter à certains acteurs) ? On peut en effet considérer que ces préséances sont le signe d'une crainte révérencieuse devant des êtres "surnaturels" ; ou rendus surnaturels, plutôt, par l'investissement fantasmagique et sublimatoire dont ils sont les objets, souvent à leur corps défendant. Alors, ce protocole cannois

¹ E. MORIN, *op. cit.*, p. 57.

tendrait à sacréaliser les lieux, offrant un contexte propice à cette incarnation, et digne d'elle.

La montée des Marches comme rite actif

La Montée des Marches est une cérémonie déambulatoire, ascensionnelle et crépusculaire, qui dépasse le cadre strict du protocole festivalier, pour accéder au statut de rite. Sous l'œil “panoptique” des caméras et appareils-photos du monde entier, qui donnent à la cérémonie un écho planétaire, les vedettes viennent se faire acclamer, aduler, et refondre leur aura mythique, par ce passage dans le canal opératoire du rite. Et ce rite de passage marque un avant d'un après, un dehors d'un dedans. Les acteurs entrent dans le temple du cinéma, là où les lauriers et la Palme se décernent, et donc l'histoire de cet art s'écrit. La montée des Marches marque la transition entre deux états, dont l'un peut être supérieur à l'autre. Sortant du cadre confiné et fastueux des grands hôtels, la star vient rejoindre l'azur, le saint du saint : le Palais des Festivals, là où les films se jouent, pour une seule et unique fois, en présence de ceux qui leur ont prêté leur visage, leur personnalité et un peu de leur âme, aussi. Il faut reconnaître que ce moment transitionnel est unique pour les acteurs¹.

Il convient d'accorder une attention toute particulière au “dispositif rituel” cannois².

Les rites communautaires se fondent toujours sur un dispositif matériel, un décorum, qui est plus qu'un simple décor : en effet, de cette matérialité, découle l'instauration d'un contexte, qui agira durant le processus rituel, produisant du symbolique, opérant des trans-

¹ Notre étude “au long cours” du Festival de Cannes a accordé une certaine attention à la presse cinématographique (Studio, Première...). De l'aveu de Meryl Streep, d'Alain Delon et bien d'autres, la Montée des Marches procure une “sensation vraiment unique” dans leur carrière. Le sentiment océanique, en quelque sorte...

² L'expression “dispositif rituel” revient à Marc Augé (*Le Dieu-objet*, 1988). L'auteur désigne ainsi la matérialité du processus rituel. Cette matérialité est inséparable de sa finalité cérémonielle, telle la mise en communication avec des “systèmes symboliques”, au sens où l'entend Lévi-Strauss dans son *Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss*. Ce dispositif, en effet, assure le passage d'un langage à un autre, d'un champ à un autre. Référant directement à ce dispositif, Durkheim demandait déjà dans *Les formes élémentaires de la vie religieuse* d'être sensible à “l'importance primordiale attachée par presque tous les cultes à la partie matérielle des cérémonies”.

formations. D'ailleurs, "c'est un tel dispositif –celui dont l'absence fait plus encore ressentir la nécessité– que nous proposons d'appeler rituel. Le rite se définira ainsi comme la mise en œuvre d'un dispositif à finalité symbolique qui construit les identités relatives à travers des altérités médiatrices"¹.

Une analyse du dispositif rituel cannois permet de percevoir combien celui-ci s'efforce de rendre tangibles les métaphores aériennes (zénith, firmament, stars, étoiles...) caractérisant habituellement les acteurs célèbres. En ce sens, il entend signifier symboliquement que la montée des Marches n'est pas tant montée que remontrée, assomption, après la venue de ces "étoiles" vers des mortels les adulant. Le tapis rouge, immense, semble suspendu comme un pont entre ciel et terre, ouvrant une voie royale, portant la star en une apesanteur christique. Le crépuscule, instant du passage et du changement, puis le début de la nuit, ajoutent encore à la solennité, et au caractère transitoire du moment. Le fait, aussi, que le Palais des Festivals de Cannes soit pour ainsi dire entre ciel, terre et mer, adossé à la plage, tel un vaisseau irréel, accentue davantage son caractère surnaturel, onirique. Il est en effet le creuset actif d'une métamorphose, dont l'air et l'eau sont les principes actifs, transformant l'acteur en star, tout en donnant à l'instant un caractère événementiel et historique. Jadis, lors des triomphes romains, les généraux victorieux montaient au Capitole incarner Jupiter, le temps d'un instant. La star, de même, va donner corps à un idéal, celui de tous les personnages qui ont contribué à l'immortaliser, et qu'elle a contribué à immortaliser en retour. Consciente du culte dont elle est le centre et l'objet, elle s'offre aux regards, dans la mesure où l'adoration, dans cette liturgie, transite essentiellement par le regard, voire la scrutation.

Le regard des individus, répétons-le, n'est peut-être pas celui qui importe le plus ; lui est éphémère, fugitif. Par contre, celui des caméras, des photographes de presse et des caméscopes gardera l'image, et surtout, il exercera cette fonction démiurgique : "immortaliser". Ce sont bien ces yeux d'essence machinale qu'il convient de regarder, et à qui il faut sourire. Mais la star sait aussi intuitivement que ses admirateurs, transis par son irruption soudaine, sont véritablement fascinés. En effet, l'apparition, qui relève pour ces fans du miracle, s'apparente à un phénomène théomorphique d'origine surnaturelle,

¹ M. AUGÉ, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Aubier, 1990, p. 89.

pour tous ceux qui regardent, pris entre l'émotion, la fascination et l'incrédulité.

Cette apparition puis cette disparition mystérieuses, qui nimbent les acteurs de grandeur, de mystère et de magnificence, concourent à leur gloire et à leur éclat. Le Grand Escalier ne mène-t-il pas à l'auditorium Louis Lumière (mot-patronyme évocateur), où ils rejoignent l'histoire et la légende du cinéma, fusionnant en quelque sorte régressivement dans les pères fondateurs d'un art qu'ils incarnent ?

Voir et paraître...

Le plaisir que procure le Festival de Cannes, par-delà ceux du cadre privilégié, du luxe ambiant, des rencontres célèbres, est avant tout un plaisir qui transite par le regard. Cannes, et plus particulièrement les alentours du Palais, deviennent le grand marché du rêve et de l'image, bien sûr, mais surtout, en première et dernière analyse, du regard. Il y a une forme de fascination permanente éprouvée par les regards, tout étant organisé autour du paraître, de l'image à donner. A longueur d'année, la presse à scandale montre des images volées piteusement aux acteurs au moyen de téléobjectifs, ou autres subterfuges techniques. Là est même la fonction honteuse du *paparazzi*. On y voit la vedette par défaut. Une fois l'an, les stars prennent une éclatante revanche, à Cannes, elles répondent à tant d'outrages infligés à leur image en se montrant par excès, dans leur apparence superlative.

Tous et tout semblent être à Cannes objets de regard, objet de désir et de plaisir pour le regard. Un voyeurisme et un exhibitionnisme *soft*, symétriquement assumés sont même implicitement érigés en fins en soi durant le Festival. *Voir, être vu, se montrer, être reconnu, être photographié (immortalisé dit-on symptomatiquement...)*. Ainsi est scellé le culte de l'apparence, dans l'acception la plus objective de celle-ci.

Et la montée des Marches, précisément, doit offrir la visibilité optimale sur les stars au public et au monde. Cette cérémonie a pour mission d'exhiber, d'exposer véritablement les vedettes, prouvant de la sorte leur existence à ceux qui viennent à Cannes atteints de ce que l'on pourrait appeler le “syndrome de St-Thomas” : “*je ne crois que ce que je vois...*” A Cannes, comme au cinéma, il est encore question d'acteurs et de spectateurs. Mais ils se trouvent cette fois dans une

autre dimension, puisqu'ils ne se voient plus en surface mais en volume ; ils se croisent, se rencontrent, s'applaudissent en réalité, et l'écran prend l'envergure d'une ville entière. Contexte unique, d'ailleurs, où "la rampe" traditionnelle s'efface, pour se densifier, se monumentaliser et s'animer.

Utopie, âge d'or et principe d'idéalité

Cannes devient véritablement durant le Festival la ville du protocole et le lieu de l'apparence. Une économie symbolique, fondée sur le prestige et la reconnaissance, se substitue à l'ordre traditionnel : il faut savoir qu'alors, dans la cité azurée, presque rien de ce qui concerne le cinéma ne se paie en argent. Ceci est explicite : tout est affaire d'accréditations¹ (et elles connaissent une multitude de déclinaisons), de passe-droits, d'invitations, d'autorisations, de cartes officielles permettant *d'entrer*. Car il s'agit toujours d'*entrer*, dans les lieux de projections, d'événements, de fêtes, publiques ou privées. D'ailleurs, la plus grande préoccupation des accrédités semble être de savoir s'ils auront accès au Palais des Festivals. Ce Palais doit bien sûr son aura magnétique à la présence des stars, ordinairement inaccessibles. Une frustration ou une jubilation permanentes marquent les visages à Cannes, selon que les individus ont le droit ou non d'accéder à un lieu, une cérémonie... Et presque personne ne semble avoir le même statut. Les files d'attente elles-mêmes, multiples et tenant compte des différents privilèges et passe-droits, rendent tangibles ces différences d'égards et de traitements entre les personnes. La valeur et la notoriété artistiques, sociales et professionnelles de chacun se mesurent et s'échelonnent aux privilèges que lui octroient les organisateurs du Festival. Ceci concerne les spectateurs, et les participants divers : journalistes, photographes... Se fondant sur un système protocolaire extrêmement rigide, le Festival de Cannes *stratifie* autant qu'il *stratifie*. Les costumes et les uniformes, les autorisations et les accréditations, jusqu'aux mille sésames, officiels et officieux, tout cela contribue à hiérarchiser les compétences et la reconnaissance.

¹ Celles-ci sont à demander, quelques mois avant le Festival, au FIF. Elles sont accordées après examen du dossier des candidats, celui-ci devant expliquer les raisons (en principe professionnelles) qui motivent la demande d'accréditation.

Il en va autrement par contre pour les stars invitées que pour “le commun des mortels”. Semblant évoluer dans des sphères oniriques, desquelles elles condescendent à venir le temps de quelques cérémonies célébrant le culte de leur grandeur, elles sont l’objet de toutes les sollicitudes, de privilèges et de traitements dignes de monarques : suites royales dans les grands hôtels, repas somptueux, voitures de luxe, gardes du corps, fêtes nocturnes dignes de l’âge d’or vénitien... La ville entière devient un lieu hors des réalités sociales, économiques, politiques ordinaires, proche de l’âge d’or antique, décade de fêtes, de plaisirs sans contraintes, sans argent. Car se situant par-delà les contraintes et l’argent.

C’est en l’honneur de ces stars qu’un véritable double idéal se plaque sur la ville de Cannes et sur tous les protagonistes du Festival pendant toute sa durée (sur ceux qui sont là en représentation, en tout cas). Dans le cadre des cérémonies, rien ne doit aller à l’encontre de l’ordre, de la norme, de la bienséance. Le nombre pléthorique de gardes et de vigiles, la propreté ambiante exigée, les préséances et la hiérarchie des privilèges, tout comme l’obligation de porter smokings et robes du soir lors de la plupart des cérémonies sont d’éloquents exemples de l’inflation de civilités durant le Festival. Pendant dix jours, Cannes est entièrement organisée autour du protocole, des privilèges, des codes et des règles de civilités ; et bien entendu, de la présence des stars. Et l’apogée dans la hiérarchie de la reconnaissance, c’est de “monter les Marches” lors de la séance officielle de 22 heures 30, de les monter acclamé, et non d’y assister, derrière les grilles, les gardes et les caméras, anonymisé parmi ceux qui constituent les rangs.

Les équivoques d’un culte moderne

S’interroger sur les formes de ritualité propres au Festival de Cannes amène à prendre en compte le statut symbolique et imaginaire de ceux autour de qui tout s’organise : les stars. C’est leur présence qui sanctifie ce lieu, en le rendant mythique. Leur *incarnation* à Cannes, le temps de quelques jours, est un passage indispensable pour l’édification de leur légende. En effet, “la star doit s’exhiber” de temps en temps, afin de rendre tangible cette incarnation, de prouver l’authenticité de sa condition. Son apparition cannoise relève d’un rite d’incarnation, attestant de la réalité d’un idéal. De même que jadis, les

rois *se montraient* ponctuellement, ou accomplissaient des miracles en public¹ pour authentifier leur nature transcendante, les stars doivent aussi prouver qu'elles existent réellement, et qu'elles sont aussi belles et parfaites que sur les images qui les donnent à admirer. A Cannes, la star se dévoile, prend forme et corps, elle n'est plus sur pellicule, elle n'est plus dans un rôle ; on peut la voir "en chair et en os". Pour beaucoup, il en résultera une forme de sentiment hypnotique, généré par cette manifestation miraculeuse. Les scènes d'hystérie collective caractérisant habituellement l'apparition des vedettes de cinéma et de la chanson confirment la dimension affective incroyable de laquelle ces personnes se trouvent investies, à leur insu même.

Toute religion a un culte, et il ne fait pas de doute que le *star-system* a généré une véritable liturgie, s'apparentant à une religion moderne, à maints niveaux. C'est à Cannes, précisément, que le culte des stars est célébré, et que "la liturgie stellaire" donne ses idoles à adorer. Cannes est le temple des stars, les Marches sont une nef, et le Palais des Festivals le chœur de cette architecture rituelle. On se trouve ici face à l'expression d'une nouvelle mythologie, qui fait écho aux cultes rendus aux idoles des sociétés archaïques.

Ce qui caractérise la star, par-delà l'engouement démesuré qu'elle suscite, le culte et le fétichisme desquels elle est l'objet, c'est l'inhérente idéalité dont elle est nimbée. En effet, elle incarne des archétypes de beauté, de pureté, d'absolu, qui en font une véritable médiatrice entre Dieu et les hommes, tels que les rois le furent jadis. La vraie vedette est emblématique d'un idéal humain (qualité, vertu ou trait physique), elle symbolise une forme de perfection, propice à toutes les identifications, à toutes les adorations. Il y a dans la star quelque chose de transcendant et d'éthéré, comme son sens français, *étoile*, le laisse deviner. Excessif, impossible, oblatif par nature, l'amour que l'on porte à la star trouve des palliatifs en ce fétichisme qui le fonde : photographies, "potins", reliques diverses, autographes. Tout est bon au fan pour adorer son *étoile*, tout à la fois image sublimée du Père ou de la Mère, symbole d'une pureté perdue, archange protecteur et confident secret. Il reste une consolation au fan, pour pallier cette frustration éprouvée face à ses reliques en papier, à ces icônes immobiles : voir de temps à autre son idole, l'approcher pour

¹ Sur ce point, se reporter au célèbre ouvrage de M. BLOCH, *Les rois thaumaturges*, Paris, Gallimard, 1983.

s'assurer de son existence, pour recevoir un sourire, un mot, un auto-
graphe, qui régénéreront le culte.

C'est là que le Festival de Cannes et son Grand Escalier jouent un rôle fondamental, dans le culte contemporain des vedettes. Il est le lieu du mystère renouvelé, comme la “grotte miraculeuse” où le prodige se réitère ponctuellement. “Je l'ai vue de mes yeux, elle était d'une grande beauté, et elle m'a souri...”. Ces paroles, que l'on prête à Bernadette Soubirous après l'apparition de la Vierge à Lourdes, sont répétées par chaque fan, après la rencontre même furtive de leur idole. Face à autant d'amour, devant un investissement affectif si fort, on peut comprendre que le protocole sied, que la solennité convienne, et s'impose même à Cannes.

La cérémonie des Marches du Palais est un rite qui en dit long sur un pan de l'imaginaire contemporain. L'engouement qu'il suscite confirme le statut unique des stars : celui d'idoles objets d'adoration, de pratiques culturelles et fétichistes qui dépassent le cadre rationnel propre à l'Occident. Les sociétés contemporaines, désillusionnées ou blasées de Dieu, se caractérisent par un reflux des rites et des pratiques sacrées, duquel découle un déficit symbolique. En parallèle, se sont imposés des rites païens dont les idoles sont de “chair et de sang”. Ce phénomène connaît des racines historiques et sociales datées. Le culte des stars, parallèle à celui des sportifs, semble reprendre la place laissée vacante par la lente déshérence religieuse. N'est-il pas significatif de constater que le cinéma et les Jeux Olympiques, genèse du sport moderne, sont nés la même année, en 1895 ? Or, chacun a été depuis un réservoir infini de nouveaux dieux, objets de culte bien humains ceux-là, qui se posaient comme des Veaux d'Or contemporains...

Cannes et son Grand Escalier s'imposent en tout cas comme un lieu médian, espace de transition entre notre monde et un zénith où semblent vivre les “dieux” modernes que le cinéma concourt à générer. A ce titre, le Festival est le théâtre où apparaissent ces nouvelles divinités, et en filigrane desquelles on distingue les mythologies peuplant l'imaginaire social.

Lieu du rêve et de l'illusion, Cannes célèbre le culte des images : de l'image cinématographique, des images que l'on donne de soi, que l'on vole aux autres, que l'on admire et que l'on garde, pour les révéler secrètement comme des icônes magiques. D'ailleurs, le mot *image* ne contient-il pas *magie*, en forme de sortilège ..?

Passent et montent les stars, sur l'Escalier mythique. Mais le firmament où elles semblent s'élever cérémonieusement est-il pour autant promesse de perfection et d'éternité ... ?