

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

Le cinéma permanent

Thierry Horguelin

Volume 31, numéro 5 (185), octobre 1989

Du cinéma

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/60511ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Horguelin, T. (1989). Le cinéma permanent. *Liberté*, 31(5), 25–30.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 1989

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

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

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

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

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

THIERRY HORGUELIN

LE CINÉMA PERMANENT

Écrire l'histoire du cinéma — qui ne serait ni celle de son économie, ni celle de ses techniques, ni celle des cinéastes, mais celle de ces objets erratiques, insaisissables, que sont les films — est une entreprise impossible, vouée par nature à l'inachèvement. On a souvent relevé que, le cinéma se donnant dans le procès non réversible de la projection, on voit moins un film qu'on ne s'en souvient — et, pour le dire en passant, si le critique est parfois un homme malheureux, ce n'est pas, comme certains aiment à le répéter non sans satisfaction, parce qu'il serait un « créateur frustré » (on connaît le refrain), mais parce qu'il arrive toujours en retard. Nul n'ignore rien des fantaisies de la mémoire et combien, en se décantant après coup, les films vieillissent curieusement: il y a ceux qui nous font une forte impression dont il ne restera rien le surlendemain, ceux qui nous laissent mitigés et ne se découvrent que peu à peu précisément parce qu'ils avaient besoin de l'écho du souvenir pour se déployer pleinement dans l'intelligence et la sensibilité; ceux qui ne résistent pas à un second examen (ce ne sont pas les moins séduisants de prime abord) et ceux que plusieurs visions ne sauraient épuiser alors même qu'on les jugeait plutôt ennuyeux la première fois; ceux dont on ne pense rien parce qu'au fond on n'a jamais cessé de penser à eux, etc.

Ainsi chacun, dans sa cinémathèque imaginaire, se projette un film permanent où les miettes d'un clip bien troussé voisinent avec les lambeaux d'une téléserie anonyme, où l'an-

cien fait bon ménage avec le nouveau, où un cartoon de Tex Avery côtoie les perles égarées dans des bandes par ailleurs indéfendables (il y a toujours, dans les pires navets, un ou deux beaux plans à glaner). La cinéphilie, telle qu'un Raoul Ruiz, ce Borges du cinéma, a pu (magistralement) la mettre en scène dans *Mémoire des apparences*, est un labyrinthe où l'on n'a jamais fini de se perdre et de se retrouver. Je ne veux pas par là prôner un éclectisme forcé ni entériner quelque confusionnisme ou nivellement que ce soit, mais suggérer que, sur le plan de la réception esthétique, tous les films sont égaux. Il n'y a pas de différence de nature entre tel documentaire qui donne à voir la beauté brute de telle partie du Monde et tel film à costumes tourné en studio. Pareillement, affirmer, au mépris des hiérarchies toutes faites et des gardiens embaumés du «bon goût», et contre tout souci d'«importance», qu'il y a plus d'intelligence de la mise en scène dans un épisode de *Columbo* ou de *Mission: impossible* que dans les œuvres complètes de tel Auteur patenté, n'est pas céder à un goût de la provocation gratuite (il existe aussi des chefs-d'œuvre irrémis-sibles comme des séries exécrables). C'est rappeler que le cinéma, pas plus que les autres arts, ne souffre la tiédeur, la «bonne mesure» et le «juste milieu» qui resurgissent périodi-quement sous forme de salades composées à base d'adapta-tion de «grand livre», de photographie léchée et de casting international (hier *Le Rouge et le Noir* et *La Chartreuse de Parme*, aujourd'hui *Un amour de Swann*, *Chronique d'une mort annoncée* et autres *Œuvre au noir*).

Ce que le cinéma compte de plus libre et de plus vivant s'est toujours produit *en marge* de son histoire officielle et de ses chefs-d'œuvre certifiés, de ses prix et de ses consécérations. Une rétrospective des palmes d'or de Cannes suffirait à s'en convaincre, qui ressemblerait, à de rares exceptions près, à une montagne d'application académique (le public cannois, pendant ce temps, ne s'est jamais fait prier pour huer Antonioni, Tarkovski et Bresson). Il existe aussi une histoire secrète, erratique, du cinéma, où n'ont plus droit de cité les pédagogues et les conservateurs de musée, et qui accueille les

«cancres» et les mécréants de la caméra. Insouciance des courants, des écoles et des généalogies, elle est faite de météores, de traces, de fragments et d'éclats merveilleux. Elle s'écrit en catimini, en pointillé, presque en contrebande. Où placer ces éclairs sans lendemain que furent *Gun Crazy* (Lewis) et *Dark Passage* (Daves) ou — pour quitter le mythe et prendre un exemple plus récent — *Série noire* de Corneau, sinon dans une histoire sans solution de continuité, à côté de films inachevés (*Dainah la métisse*, de Grémillon, mutilé par ses producteurs) ou des ruines magnifiques du *Quichotte* de Welles?

Sans doute va-t-il devenir de plus en plus compliqué de déplorer ce que le cinéma a perdu du jour où ses genres se sont effilochés, et de faire sans arrière-pensée l'éloge des films de série. Il faudra s'entourer de précautions oratoires, répéter que ce n'est pas là céder au goût pervers des «curiosités», ni «au second degré» (cet elixir frelaté des «postmodernes»), ni au fétichisme ou à une nostalgie suspecte. Or combien qui vouent un culte à la mythique série B des années quarante et sont incapables de la reconnaître aujourd'hui dans *Blood Simple*, *Stranger's Kiss*, *Color Of Money*, *At Close Range*, *Poussière d'ange* ou *Innerspace*, qu'ils «découvrirent» extasiés dans trente ans grâce à un hommage de cinémathèque? Certes, le cinéma de série en tant que phénomène historique s'est éteint au milieu des années cinquante, quand la télé en a absorbé l'héritage et les pratiques (tournages rapides, petits budgets, etc.). Cependant, admettre cette mort revient à reconnaître que son *esprit* survit, parfois de manière paradoxale ou inattendue, dans les films précités comme dans bien d'autres (on pourrait allonger sans fin la liste, l'étendre bien sûr à Ruiz ou Almodovar et y adjoindre, pourquoi pas, les films d'Éric Rohmer que lui-même a répartis en deux séries).

Que ces films soient régulièrement boudés par la critique bien-pensante, qui n'y reconnaît pas la signature d'un auteur, n'y change rien. À ce propos, à lire nombreux critiques dans les quotidiens, les hebdomadaires, voire certaines revues spécialisées, on finirait par croire que le cinéma n'est pas un art visuel: on parle psychologie, sociologie, morale, on s'en tient

à des faits ou des notions qu'un autre art aurait pu tout aussi bien exprimer, ou pire, on blâme la bêtise des scénarios, l'invraisemblance des situations et des retournements (Stendhal et Balzac essayèrent, en leur temps, les mêmes reproches). De plans ou de mouvements de caméra, il est rarement question. Il est lassant de devoir toujours justifier pour le cinéma ce qui ailleurs va de soi. Aucun amateur d'opéra ne songe à se formaliser de l'ineptie de certains livrets tant il est évident qu'il s'agit là d'un matériau ou d'un soubassement à partir duquel la musique, le chant et les voix vont prendre leur essor. Pourquoi alors reprocher au cinéma l'existence d'une convention, faite d'archétypes et de canevas susceptibles de reprises et de variations, qui sert de tremplin et de garde-fou à l'exercice de la mise en scène?

De même qu'on reconnaît un écrivain à son style (et non aux sujets qu'il traite), de même, avant d'être récit, enquête policière ou étude psychologique, un film est un assemblage de plans, de fragments d'espace et de durée, qu'ordonne et orchestre la mise en scène — c'est-à-dire la scénographie, les déplacements d'acteurs, la répartition des éclairages, la maîtrise des tempi, etc. Cette cohérence du style et de l'écriture, il



Patrick Dewaere et Myriam Boyer dans *Série noire* d'Alain Corneau. (Cinémathèque québécoise)

faut bien sûr continuer de l'admirer chez Lang, Mizogushi, Oliveira, Straub-Huillet ou Rivette. Mais pourquoi ignorer qu'elle se donne souvent avec fièvre et vertige dans de petits films quasi anonymes où la minceur extrême des prétextes narratifs, soutenue par une convention que l'on peut reconduire, exacerber (*Blood Simple* des frères Cohen) ou retourner (comme un gant: *Poussière d'ange* de Niermans) permet aux cinéastes d'épurer leurs films de tout ce qui n'est pas le film lui-même, soit la mise en scène, le plaisir du *faire*? Ce qui fait de la cinéphilie une passion exaltante, c'est qu'elle est une culture sauvage, boulimique, illégitime, non considérée. Il n'y a pas, il ne devrait pas y avoir de parcours obligé: le cinéma peut se rencontrer par tous les biais, autant dans des films dits commerciaux (qui sont souvent des échecs financiers) que dans des films dits d'art et essai (qui ne vont pas toujours sans succès public).

Et puis, pourquoi ne pas le dire? Il est un plaisir esthétique de la découverte, il en est un aussi de la reconnaissance. Les enfants, c'est connu, aiment à se faire raconter les mêmes histoires. Le plaisir des salles obscures, c'est aussi connu, est lié aux peurs et aux merveilles de l'enfance. Il y a un bonheur de se promener dans un paysage mille fois arpenté et pourtant toujours différent, étranger, déroutant. Mystère de ces cinéastes qui, se répétant sans cesse, font preuve d'une invention constante.

Cela d'autant plus que le cinéma aujourd'hui (comme du reste la peinture, le jazz ou le roman) vit largement des rentes de son passé. Soit qu'il exploite une nostalgie non exempte de complaisance (ainsi des derniers films d'Ettore Scola, de Woody Allen ou du *Good Morning Babylon* des frères Taviani). Soit qu'il ne sache plus vivre son rapport à l'histoire autrement que sur le mode de l'emprunt, de la citation pieuse, de l'hommage cinéphilique (Wim Wenders, Jim Jarmush, Léos Carax). Soit que, sur un mode plus irrévérencieux, il réinvente le plaisir d'un cinéma bricolé, jubilatoire, iconoclaste: ainsi chez Pedro Almodovar, chez Brian De Palma (celui d'avant l'infâme *The Untouchables*) ou chez Joe Dante (de

Gremlins à Innerspace, The Burbs, film par ailleurs idéologiquement indéfendable, marquant sur ce plan un net recul).

Même s'il faut se méfier des prophètes d'apocalypse qui prédisent sans lassitude la mort prochaine du cinéma, il est permis de lire dans cet état de choses les symptômes d'un épuisement peut-être définitif. Car il est vrai que, depuis une quinzaine d'années, le cinéma de production courante (sans nuance péjorative) confond trop souvent variation inventive sur un thème connu avec reduplication servile de modèles eux-mêmes éventés. Mais tant que le cinéma saura puiser de nouvelles forces à même sa substance, tant qu'il nous donnera à admirer, à côté d'objets aussi singuliers, aussi irréductibles que *Yeelen* de Souleymane Cissé et *Tu ne tueras point* de Krystof Kieslowski, les heureuses surprises que furent, pour s'en tenir à l'actualité récente, *They Live* de John Carpenter ou les merveilleuses *Histoires de fantômes chinois* de Ching Siu Tung, nous pourrons continuer de fonder tous les espoirs sur un art qui n'a pas dit son dernier mot.



Bernard Giraudeau dans *Poussière d'ange* d'Édouard Niermans. (Cinémathèque québécoise)

Thierry Horguelin collabore régulièrement à 24 Images et à Spirale.