

Le cinéma est mort, vive le cinéma

Jacques Kermabon

Number 142, June–July 2009

L'amour du cinéma : 24 *images* a 30 ans!

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25058ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Kermabon, J. (2009). Le cinéma est mort, vive le cinéma. *24 images*, (142), 20–21.

LE CINÉMA EST MORT, VIVE LE CINÉMA

par Jacques Kermabon

PÉRIODIQUEMENT, ON DÉCRÈTE LA MORT DU CINÉMA COMME CE FUT LE cas en 2007 au Festival de Pusan. « Si vous tirez dans le cerveau d'un dinosaure un lundi, sa queue bouge encore le vendredi. Le cinéma est cérébralement mort, annonça ainsi Peter Greenaway. La date de la mort du cinéma est le 31 septembre 1983, quand la télécommande s'est répandue dans les salons. Le cinéma doit désormais devenir un art interactif, multimédia. » Il y a quelques années déjà, le cinéaste britannique évoquait, à titre de comparaison, le destin de la tapisserie, qui a compté quelques siècles comme art et n'a ensuite subsisté que comme passe-temps.

Le tropisme de la mort du cinéma a mobilisé le microcosme de la cinéphilie française dans les années 1980. Deux voix l'ont particulièrement relayé, Jean-Luc Godard et Serge Daney. Entre autres occurrences, au début de sa *Lettre à Freddy Buache* (1981), le cinéaste marmonne dans un semblant d'hésitation : « et toi et moi, on est... on est trop vieux... et le... et le cinéma est... va mourir bientôt, très jeune, sans avoir donné tout ce qu'il a pu donner. » Le savait-il, Godard rejoignait là un courant universitaire né à l'issue du Congrès de Brighton (1978) consacré au cinéma des premiers temps. Un des effets de ce nouveau regard porté sur des premières années largement méconnues fut d'avancer que la palette qui s'offrait alors était bien plus étendue que les quelques voies empruntées par le cinéma au fil de son histoire. Plus vraisemblablement, Godard songeait à la façon dont la tribu critique réunie aux *Cahiers du cinéma* sut dessiner la portée d'un cinéma classique américain à son apogée (Ford, Hitchcock, Hawks, Lang, Mann), puis percevoir les enjeux du cinéma moderne (Welles, Rossellini, Ophüls, Bresson, Bergman, Antonioni) avant de s'inscrire comme cinéastes dans cette lignée. Quand on a appartenu à une telle génération, qu'on a vécu en première ligne les chocs esthétiques qu'ont représenté, en quelques mois, *Hiroshima mon amour*, *À bout de souffle*, *L'avventura*..., qu'on a vu naître le cinéma direct, les nouvelles vagues tchèque et japonaise, le *Cinema Novo*, qu'on a cru sans doute – comme l'ont clamé à peu près à la même époque les ténors du nouveau roman – que ces avancées esthétiques étaient irréversibles, on ne peut pas regarder sans nostalgie ce que le cinéma est devenu.

L'idée m'a effleuré que si Serge Daney avait cessé d'écrire sur l'actualité du cinéma en salle, cela tenait à ce que la nourriture qu'elle offrait n'était plus à sa hauteur. Il est vrai aussi que, ses forces le quittant, il consacra ses chroniques au petit écran. « Les films, disait-il à Philippe Roger, je les vois parfois comme de pauvres filles qui font aujourd'hui le trottoir à la télévision. Elles sont nées dans un monde où il fallait séduire (la salle) et voilà qu'elles continuent dans un monde où elles aident à "boucher des trous" (de la télé). Les décideurs de télé sont un peu comme des maquereaux, mais eux-mêmes dépendent économiquement de la vraie mafia : la publicité. »

CE QUI MEURT À
CHAQUE FOIS C'EST
L'IDÉE PLUS OU
MOINS ÉTROITE
QU'ON SE FAIT DU
SEPTIÈME ART.

Difficile de savoir combien cette mort qu'il décrivait était liée à la sienne qu'il savait prochaine, combien elle tenait plus simplement à l'âge, tant il est fréquent que l'éventail de nos préférences, ce patrimoine intime que nous avons patiemment construit et qui nous a construit, prend, à un moment de notre existence, une certaine forme d'achèvement, de sorte qu'il a tendance à se figer et à se nimer de nostalgie.

La vérité oblige à reconnaître que le cinéma est mort plusieurs fois. Une des premières, aujourd'hui oubliée, prête à sourire. En 1913, alors que le long métrage commençait à se généraliser, un chroniqueur de la revue *Ciné-journal* s'interrogeait : « Les films de long métrage sont-ils bons pour la cinématographie en général ou compromettent-ils l'avenir de notre industrie ? Grouper en deux heures ou en une heure, deux comédies, un ou deux drames, quelques actualités, voilà la vraie nature du cinématographe. » À la fin des années vingt, quand le son devint peu à peu une donnée incontournable, une véritable bataille d'Hernani opposa en France ceux qui se sont emparés de ce nouvel outil pour approfondir leur art (Renoir, Grémillon) ou qui y ont vu un nouvel espace à explorer (Guitry, Pagnol) et ceux qui y voyaient la mort d'un art défini comme « symphonie des images » ou autre formule bien sentie.

Ce qui meurt à chaque fois c'est l'idée plus ou moins étroite qu'on se fait du septième art. Aujourd'hui, la question est d'arriver à penser un cinéma dissous dans l'odieux visuel, une fois perdue la place hégémonique qu'il occupait avant le développement de la télévision, avant la civilisation des loisirs, avant le développement des outils de copie et de consultation individuelles, avant l'ère numérique, avant Internet.

Il y a la loi : un film ne peut s'apprécier réellement que sur grand écran. Les mouvements de caméra, les raccords, les changements d'axe, les tensions nées dans la profondeur de champ tout cela ne joue à plein que dans une salle de cinéma. Il m'est ainsi arrivé d'éprouver à l'occasion d'une projection en salle combien tel effet de raccord m'avait complètement échappé sur mon écran de téléviseur alors que, pour une étude détaillée, j'avais vu et revu ce film en vidéo. En même temps, pour toute une généra-



tion – voire même plusieurs – certaines programmations de « ciné-club » à la télévision ont été la voie par laquelle elles ont découvert un cinéma dont elles ne soupçonnaient pas l'existence. Je me souviens aussi d'avoir été complètement bouleversé en découvrant *French Cancan* quand bien même les conditions de réception étaient les pires qui soient : dans une salle de cours déserte, sur un téléviseur moyen et sans possibilité de faire le noir. N'y a-t-il pas, à regarder des films sur les écrans miniatures des objets nomades, un plaisir particulier, proche de celui que l'on peut éprouver à contempler les maquettes d'architecture, de paysages ou de décors de théâtre ? On décrit le cinéma comme un spectacle collectif alors qu'on a le plus souvent le sentiment d'être seul face à un film même au milieu d'une foule.

André S. Labarthe a suggéré que le cinéma qui a fait vibrer la cinéphilie n'était peut-être qu'une parenthèse dans une histoire qui a commencé avec les kinéoscopes d'Edison, ces appareils de consultation individuelle d'images animées. Il nous manque un Bazin ou un Daney qui saurait dire le bouleversement que nous vivons, en quoi cela fait rupture, en quoi aussi cela renoue avec des modes de représentation oubliés. Ce que Rohmer avait appelé la « révolution à la Copernic » de Bazin, son insistance sur l'objectif photographique comme fondement de l'art cinématographique, n'a pas simplement contribué à percevoir la force nouvelle d'un Rossellini mais a permis de mettre au jour, par exemple, ce qu'il a appelé une « tendance Murnau-Stroheim presque totalement éclipsée de 1930 à 1940 » dans laquelle le cinéma a puisé « le secret d'une régénérescence réaliste du récit »¹. De même, quand Gilles Deleuze formalise la coupure entre « image mouvement » et « image temps », cette deuxième catégorie ouvre à une relecture du cinéma antérieur à cette rupture. Ce nouveau Bazin saura saisir les nouveaux équilibres à l'œuvre dans cette profusion des images, comment, si la fiction peut donner le sentiment de s'essouffler, les outils numériques rendent plus poreuse la frontière avec le cinéma d'animation, combien de plus en plus de documentaires sont considérés à hauteur de la fiction et que la forme essaie de beaux jours devant elle. Il saura remarquer le meilleur des films nés d'autres sphères, de frictions avec les arts plastiques, l'expérimental, les jeux vidéo, les modes d'exposition du cinéma – le Net, mais aussi les espaces muséaux. Son approche saura mettre au jour les futurs que nous n'avons pas su voir dans le passé et constater aussi que tout cela coexiste avec des cinéastes qui continuent à penser le cinéma sur grand écran et réussissent à en renouveler les formes y compris en puisant aux forces du muet et du noir et blanc (Garrel), ou en assumant (retrouvant) un classicisme plus ou moins pur.

Quant à ceux qui demeurent convaincus que le cinéma est bel et bien mort, ils auront toujours le loisir de revoir à satiété dans leur propre désordre les œuvres des Mizoguchi, Ozu, Fellini, Vigo, Pialat, Truffaut, Rozier, Ray, Kubrick, Lubitsch, Chaplin, Renoir, Rohmer,



« It happened so suddenly he couldn't believe his eyes. » – Cary Grant dans *North by Northwest* (1959) d'Alfred Hitchcock

Cassavetes, Oliveira, Eastwood, Tati, Lynch, Cronenberg, Hou Hsiao-hsien, Keaton, Barnet, Moretti, Chahine, Malick, Buñuel, Demy, Dreyer, Tarkovski, pour ne pas répéter les quelques noms déjà évoqués au fil de cet article. Même mort, le cinéma demeurera immortel. ■

1. Le chroniqueur qui rapportait les propos de Greenaway s'amusaient de la précision de la date du décès et de ce que le mois de septembre ne comprend que 30 jours.
2. Serge Daney, dialogue avec Philippe Roger, *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*, Aléas éditeur, 1991.
3. André Bazin, « L'évolution du langage cinématographique » dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Éditions du Cerf, 1975, 1985.

FRANÇOIS POITRAS

Le 30 novembre 1986, François Poitras, alors âgé de 27 ans, ouvre la boutique vidéo La boîte noire, angle Rivard et Marie-Anne, au cœur du Plateau-Mont-Royal. Son commerce repose sur un tout nouveau concept, celui du club vidéo de répertoire, avec films classés par cinéastes et inventaire misant sur les classiques. Rapidement, La boîte noire devient le lieu de rendez-vous des cinéphiles du quartier qui y trouvent des raretés comme *Permanent Vacation* de Jim Jarmusch et *Sleepwalk* de Sara Driver. Trois ans plus tard, la boutique déménage rue Saint-Denis, où elle reste pendant 18 ans avant de se poser avenue du Mont-Royal. Au fil du temps, Poitras ouvre des succursales et voit la concurrence se développer. Ayant résisté à l'arrivée des grandes chaînes (Blockbuster, SuperClub Vidéotron), à l'évolution technologique (du VHS au DVD, puis au Blu-Ray) et à l'explosion du commerce sur Internet, La boîte noire est devenue une institution, sorte de lieu rassurant où on peut trouver à acheter des piles d'exemplaires de *Salò ou les 120 journées de Sodome* de Pasolini et où la sortie DVD de *La graine et le mulet* d'Abdellatif Kechiche est un événement. — M.J.