

Un cinéma qui se cherche Un cinéma en danger?

Gilles Marsolais

Number 143, September 2009

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25189ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Marsolais, G. (2009). Un cinéma qui se cherche : un cinéma en danger? *24 images*, (143), 50–51.

Un cinéma qui se cherche Un cinéma en danger ?

par Gilles Marsolais



Mother de Bong Joon-ho

Nul besoin d'être dans le secret des dieux de l'industrie du cinéma pour prédire que la configuration et la destination des salles et des complexes qui les abritent subiront d'ici peu de profondes transformations, au point de modifier radicalement la fréquentation du cinéma et partant, la conception et la lecture même de ce que nous appelons encore un film. Disposant d'un pouvoir tentaculaire qui les place au-dessus des gouvernements et de leurs politiques culturelles, les transnationales qui chapeautent cette industrie du rêve fixent les règles du jeu à l'échelle de la planète, et il semble acquis qu'il en ira, sous leur gouverne, de la consommation des images et des sons au cinéma comme de la culture transgénique dans les champs. Dans ces complexes déjà envahis par d'innombrables gadgets, la projection d'un film ne représentera plus qu'une activité nettement minoritaire parmi une foule d'autres propositions technologiques, et l'écran dit « de cinéma » servira simultanément à d'autres usages et à d'autres types de diffusion. C'est dire que, loin de la simple cure de jouvence, cette transformation radicale du cinéma, adaptée à l'explosion des nouvelles technologies (dont le webfilm ne donne qu'un faible aperçu), modifiera le rapport au film depuis sa conception jusqu'à l'acte même de *spectature* –, déjà que pour le commun des mortels le cinéma ne relève pas de l'art mais du pur divertissement. Certes, on produira et on consommera toujours des images et des sons, mais se pose alors la question, incontournable : assisterons-nous, de notre vivant, à la disparition de la conception du cinéma qui est la nôtre, celle du cinéma d'auteur, couplée à la ghettoïsation galopante des rares lieux publics qui lui seront encore dédiés... pour un temps ?

Soudain le vide de Gaspar Noé pourrait correspondre au genre de films que ces complexes audiovisuels totalement reconfigurés pourraient offrir en boucle, *ad nauseam*, permettant au specta-

teur d'entrer et de sortir de la salle à sa guise. De ce point de vue, ce maelström hallucinatoire de plus de 2 h 30 est inquiétant pour l'avenir du cinéma, d'autant plus qu'il n'est pas sans intérêt, car il exerce une fascination certaine, au sens propre du terme, sur le plans visuel et sonore. En renouvelant la représentation des effets psychotoniques au cinéma – ce qui est déjà un exploit –, il parvient à créer un effet hypnotique chez le spectateur, même si celui-ci finit tout de même par décrocher à un moment ou à un autre, selon son seuil de tolérance, après avoir longuement partagé les visions d'un *trip* hallucinogène hors du commun et accompagné l'interminable ballade dans Tokyo, la nuit, de la caméra adoptant le point de vue d'un esprit qui se serait détaché du corps d'un être en perdition au seuil de la mort... À l'opposé, en s'intéressant sur le ton de la comédie aux retombées de l'événement sur une famille de l'endroit prise comme un microcosme de la société, Ang Lee réussit le tour de force, dans *Taking Woodstock*, de revenir sur ce festival marquant de la contre-culture, qui eut lieu du 15 au 18 août 1969, sans montrer une seule image des artistes sur scène, si ce n'est vaguement et de loin à travers les yeux du fils de la famille déjà sous l'effet de la drogue, et sans se lover, comme le fait Gaspar Noé, dans la représentation des effets psychédéliques (forcément datés ici). En plus de marquer la distance qui nous sépare de cette époque révolue, ce film amusant d'Ang Lee renvoie aussi, comme un gros clin d'œil triste, à un mode de narration et à une conception datés du cinéma. Un fossé sépare donc ces deux films et ce qu'ils disent du cinéma et de la vie.

À l'évidence, le cinéma dans son ensemble, dont le cinéma d'auteur, traverse une crise. Sinon, qu'est-ce qui pousse autant de cinéastes à recourir au film de genre (de la comédie au film noir, du thriller au fantastique, du film de vampire au film d'horreur), si

ce n'est un instinct de survie? Ils sont trop nombreux cette année, de Ken Loach à Quentin Tarantino, en passant par Terry Gilliam, Sam Raimi, Johnnie To, Park Chan-wook, pour n'y voir qu'une simple coïncidence, ou juste un effet de mode. Dès lors, il s'agit d'évaluer dans quelle mesure ces cinéastes en arrivent à préserver le style qui les distingue à travers ces jeux d'influences qui dépassent les simples clins d'œil, les références et les citations auxquels ils nous avaient habitués. *Étreintes brisées* est l'incarnation même du cinéma qui effectue un retour sur lui-même : en faisant référence aux genres et aux films qu'il affectionne, Pedro Almodóvar en vient même, tel un serpent qui se mord la queue, à verser dans l'autocitation en convoquant des titres de ses propres films devenus des incontournables de l'histoire du cinéma. Certes, c'est plus par nécessité diégétique que par coquetterie, comme pour mieux cerner sa démarche, qu'il rapproche *Femmes au bord de la crise de nerfs* et *Voyage en Italie* (de Rossellini) : ils constituent la double illustration complémentaire de sa stratégie narrative, combinant l'idée du film dans le film et l'image du miroir inversé. Mais, en plus du recours à la fois au mélodrame, à la comédie et au thriller dans ce même film, ce dispositif complexe sent trop la recette éprouvée, et il a pour effet de laisser le spectateur à l'extérieur des histoires d'amour entrecroisées offertes à l'écran.

Fort heureusement, certains cinéastes tirent habilement leur épingle du jeu en transcendant le genre auquel ils se frottent, comme Bong Joon-ho dans *Mother*, et comme le fait admirablement Jacques Audiard dans *Un prophète*. Mais décidément, avec le spectaculaire accident de voiture qui sous-tend son récit tripartite, *Amours chiens* d'Alejandro González Iñárritu aura inauguré ce siècle avec fracas et marqué l'esprit des scénaristes. Utilisé comme principe actif du récit ou comme *deus ex machina* pour relancer l'action, le violent accident d'automobile qui secoue le spectateur et détermine le destin du personnage principal revenait d'une façon récurrente dans



Étreintes brisées de Pedro Almodóvar

histoire vraie où l'accident de voiture survient le jour même où le héros, ex-flic, décide de quitter sa femme pour vivre ouvertement sa vie de gay; on la retrouve avec d'autres variantes (le personnage est happé par un véhicule) dans *Mother*, fascinant film de Bong Joon-ho qui, de fil en aiguille jusqu'à sa fin ouverte, se joue des codes propres aux genres qu'il aborde; ainsi que dans *Samson and Delilah* de Warwick Thornton, dans lequel l'accident est l'occasion de la prise de conscience d'une jeune aborigène australienne brutalement confrontée au monde des Blancs. Bref, présence anecdotique ou signe révélateur d'un cinéma qui se cherche, comme en témoigne Alain Cavalier dans *Irène*, aux prises avec l' inexplicable mais sur le mode fort différent du journal intime filmé avec une minicaméra, pas plus que l'attrait marqué du film de genre, cette récurrence de l'accident de voiture n'est le fruit du hasard.

Cela dit, les films d'auteur n'en continuent pas moins d'exister, et les spécimens qui émergent de Cannes sont de nature à susciter la controverse du simple fait qu'en s'éloignant d'un cinéma académique ils osent prospecter de nouvelles pistes de narration et d'écriture. Si *Un prophète* de Jacques Audiard et *Les herbes folles* d'Alain Resnais semblent accessibles à tous, un ovni tel que *Mourir comme un homme*, sur un *transgenre* (personnification du cinéma?) en quête de son identité perdue, de João Pedro Rodrigues pose déjà des problèmes de lecture à certains, et le fossé va s'élargissant avec d'autres films comme *Antichrist* de Lars von Trier, malgré la prestation remarquable de Charlotte

Gainsbourg, et *Kinatay* de Brillante Mendoza, ne serait-ce que pour leur contenu ou leur façon d'aborder la violence au cinéma, alors que la lecture de *Vengeance* de Johnnie To, dont le titre dit tout (la violence comme divertissement), se voit contaminée par la présence de Johnny Hallyday, aussi charismatique à l'écran que celle d'Arnold Schwarzenegger ou de quelque cyborg d'apparence humaine. Comme l'ancien culturiste autrichien devenu politicien, après sa nouvelle carrière au cinéma Johnny sera sans doute mûr pour aller siéger... à Bruxelles : le cinéma que l'on peut croire sans avenir mène à tout, à condition d'en sortir! ■



Soudain le vide de Gaspar Noé

le cinéma présenté à Cannes cette année. Au point où j'ai cessé de répertorier cette figure après l'avoir maintes fois relevée : chez Ken Loach, qui s'en moque gentiment en faisant survenir cet accident hors champ dès le pré-générique; chez Almodóvar, où c'est un violent accident d'auto survenu quatorze ans plus tôt qui a décidé du sort du personnage principal, cinéaste qui y a perdu la vue (donc le goût du cinéma) et la femme de sa vie; avec une variante, cette figure se retrouve aussi dans *Tetro* de Francis Ford Coppola, qui unit le destin de deux frères; dans *I Love You Phillip Morris* de John Requa et Glenn Ficarra, tragicomédie déjantée tirée d'une