

Dossier : Les années 80

Les années de chrome

Thierry Horguelin

Number 47, January–February 1990
Les années 80

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24701ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Horguelin, T. (1990). Les années de chrome. *24 images*, (47), 4–7.

LES ANNÉES DE CHROME

PAR THIERRY HORGUELIN



Germain Houde, Lorne Brass et Gilles Maheu dans *Un zoo, la nuit*.

Peut-on parler en bloc des années 80? Toute périodisation recèle fatalement sa part d'arbitraire et le trop commode découpage par décennies, moins qu'un autre, y échappe. Pour être utile et opératoire, il rend rarement justice à la complexité des faits. Sur dix ans, les générations se chevauchent dans une relative indifférence. Des trajectoires s'interrompent, d'autres en sont encore à leurs balbutiements, des tendances générales coexistent avec des phénomènes têtus d'insularité. Certains auront trop ressemblé à leur temps, dont les films apparaissent déjà datés, d'autres auront patiemment approfondi leur sillon, hors des modes et des sentiers battus. Rivette, de Oliveira, Chahine, Oshima, Paradjanov «appartiennent-ils» à la décennie au même titre que Beineix, Jarmush ou Carax? Et que faire de ces OVNI inclassables que sont, entre autres, *Lange* (Bokanowski), *Ana* (Cordeiro-Reis), *Biquefarre* (Rouquier), *Hobeunfeuer* (Mürer), *Double messieurs* (Stévenin), *Empty Quarter* (Depardon), *Une flamme dans mon cœur* (Tanner) et *Bianca* (Moretti), qui comptent parmi les plus beaux films des dix dernières années?

Pas de solution de continuité donc, mais tout de même quelques lames de fond. S'il est difficile de prévoir le futur déjà en germe dans le cinéma d'aujourd'hui (rendez-vous dans dix ans), on voit ce qui s'est éteint petit à petit. A perdu, par exemple, un beau cinéma de la captation du réel — *Le baiser de Tosca* (Schmidt), *Vers le Sud* (Van Der Keuken), *Trop tôt, trop tard* (Straub), Depardon, Kieslowski —, mais on sent bien qu'il devient de plus en plus minoritaire face aux courants dominants qui ont balayé la décennie. Le réel est ce qui aura le plus manqué aux cinéastes des années 80.

À MALAISE RÉEL, MAUVAIS DIAGNOSTIC

Tout commence sans doute en 1982, lorsque Wenders, dans *L'état des choses*, sonne le tocsin. Le cinéma semble promis à une mort prochaine par simple exhaustion. La même année, Godard, avec *Passion*, et Antonioni, avec *Identification d'une femme*, renchérisent en mettant eux aussi en scène l'incapacité d'un cinéaste à tourner son film. Trois films-symptômes qui signalent que, désormais, le cinéma ne pourra plus exister que par rapport à un référent culturel déjà constitué, sur le mode du «retour à», du «nous arrivons trop tard», du «tout est déjà dit, déjà filmé». Plus de corps à corps avec la matière filmique, mais la simulation, la parodie ou le recyclage des images déjà faites. Le cinéma comme musée portatif en quelque sorte, pour le meilleur (Godard jusqu'à *Prénom Carmen*) et pour le pire (Besson, Beineix, Lars Von Trier, qui furent à la décennie ce que Lelouch fut à la Nouvelle Vague).

Le thème rebattu et complaisant de la «mort du cinéma» ne fut pas que la énième version d'un discours de crise aussi vieux que le monde. Plutôt le mauvais diagnostic d'un malaise bien réel. D'abord, le sentiment du poids écrasant de l'histoire du cinéma. Confrontés à des modèles très forts, les cinéastes créent, dans le meilleur des cas, fabriquent, dans le pire, des images à partir d'un répertoire de formes pré-existantes. Ils jouent avec des matériaux lourdement connotés, surchargés de signification. De là un cinéma concerté, cérébral parfois, référentiel et citationnel toujours. Ensuite, la prise de conscience définitive, irrémédiable, que le cinéma n'a plus le monopole des images. La télé, la marée audiovisuelle et le



Tom Waits, John Lurie
et Roberto Benigni
dans *Down by Law*
de Jim Jarmusch.

discours de la «communication», la vidéo, le clip et les images de synthèse l'ont largement débordée. De là, trop souvent, une attitude défensive, le repli frileux des cinéastes sur les studios et du cinéma sur lui-même. Enfin, une difficulté croissante à faire «tenir» une histoire, une perte de confiance radicale dans la nécessité du récit. Peut-être pire: une perte du désir de récit.

Exception faite d'un Ruiz, mû par une formidable pulsion de récit, et du «petit» cinéma américain qui croit encore au bricolage inventif et à l'esprit de série (de John Carpenter à Joe Dante), nul n'y aura échappé, pas plus le cinéma d'auteur que le cinéma commercial. Seules auront varié les réponses à cette défection. Toute question de valeur à part, qu'ont en commun *La lune dans le caniveau*, *Mauvais sang* et *Batman*? La faiblesse évidente des scénarios, surcompensée par une pure volonté plastique. On se souvient moins de ces films comme d'ensembles construits que comme des collages de scènes qui renversent la hiérarchie du Tout et de la partie, du sujet et du motif. Fragmentation des images, flottement de la durée: dans *Mauvais sang*, ce n'est plus la conduite du récit qui gouverne le découpage; la valeur picturale et l'expressivité plastique du plan priment sa fonction narrative. Cela non sans une obsession paranoïaque du contrôle, une rhétorique de l'amplification et une démonstration ostentatoire de savoir-faire qui sont la marque du cinéma des années 80 (cf. encore *One From The Heart* de Coppola).

DES CODES ET DU DÉCOR

Ce vide constitutif de la narration, le tout-venant de la production moyenne va se contenter de le subir, comme une maladie honteuse, en se rabattant sur des moules standard, de plus en plus télévisuels. Les meilleurs cinéastes vont l'interro-

ger, le travailler, tenter de lui insuffler du sens. Certains tenteront de l'exacerber, sans éviter le court-circuit (vogue des contorsions hystériques: *La pirate* de Doillon, *La femme publique* de Zulawski). Quant aux plus malins, ils vont se rabattre sur divers gimmiks ou gadgets pour l'occulter ou la colmater. On ne s'explique pas autrement la vague des films-dispositifs (de Greenaway à Egoyan) non plus que la résurgence paradoxale des genres, au premier rang desquels le polar. Pourquoi le polar? Parce qu'il reste la dernière forme forte de récit, qu'il renvoie à une époque mythique du cinéma (la Warner et la série B) et qu'il peut fournir, clés en main, une convention et un catalogue de signes déjà codés, de clichés qu'il suffira de citer tels quels pour que chacun, d'emblée, s'y reconnaisse (*Diva*, *Subway*, *Un zoo, la nuit*).

À travers ces films se manifeste aussi une volonté un peu artificielle de redonner naissance à une mythologie urbaine. Curieusement, c'est au moment où la ville disparaît, absorbée par sa périphérie, où le tissu urbain se dissout dans une sorte de banlieue universelle (Los Angeles, Tokyo) que les cinéastes choisissent de reconstruire de toutes pièces en studio des villes crépusculaires, souvent proches du cloaque (*Blade Runner*, *Brazil*, *Batman*, et l'on pourrait ajouter l'expo Cités-cinés, qui participe de ce fétichisme). Comme s'il fallait, une fois de plus, se protéger d'une réalité dont le statut est plus que jamais incertain et problématique. En outre, ce qu'a modifié le retour aux studios, c'est la fonction du décor. Celui-ci ne cherche plus à faire illusion; il s'affiche au contraire comme décor¹. À tel point que lorsqu'un cinéaste plante sa caméra dans la nature, il la filme comme une toile peinte ou une transparence (*Paris*, *Texas*, *Down by Law*). Le cinéma des années 80 affectionne les espaces vides et désaffectés (les inévitables lofts de *Diva*,



Katherine Helmond et Jonathan Pryce dans *Brazil* de Terry Gilliam

Choose Me, Un zoo, la nuit, l'atelier d'Anne Trister, le hangar du *Paltoquet*) sans vraiment parvenir à les habiter, à leur donner une consistance autrement qu'en y entassant pêle-mêle un bric-à-brac moins «moderne» qu'à la mode. Combien de films, comme le surfait *Brazil*, confondent richesse et encombrement? La tentation du baroque n'a accouché le plus souvent que d'une esthétique de nouveau riche.

DES IMAGES ET DES CORPS

Pareillement, l'image exhibe les signes extérieurs de sa prospérité: elle est cossue, aseptisée, volontiers poseuse et racoleuse, suréclairée et surcomposée. Elle goûte le noir et blanc rétro et cultive le bleu décoratif. Pour autant, elle n'est pas plus inventive qu'avant: elle se fait remarquer, ce qui est tout différent. Ce culte narcissique du look et de l'imagerie lisse et glacée porte évidemment un nom: publicité. Au cours de la décennie, pub et cinéma ont contracté un curieux mariage: les spots publicitaires (européens et japonais surtout) se sont mis à ressembler à des petits films, à raconter une petite histoire en trente secondes; inversement, de plus en plus de films se sont construits comme des spots publicitaires étirés sur deux heures. La fascination a cédé le pas à la sidération, à une rhétorique d'effets, au désir de séduction instantanée. Et s'il n'arrive plus rien aux personnages, en panne d'histoire, si les acteurs ont souvent l'air de potiches déposées dans un cadre qui ne veut pas d'eux, c'est que l'image est devenue la vraie star et le héros des films. C'est elle qui est objet de désir et de souffrance, c'est à elle, non plus aux hommes, qu'il arrive des aventures hors du commun (des effets spéciaux au contrôle électronique). Dans cette optique, *Tron* est peut-être le film de la décennie. Et pour rivaliser sur ce terrain technologique, l'humain a dû à son tour entrer dans la logique absurde de la



Harrison Ford dans *Blade Runner* de Ridley Scott

performance. La décennie aura été celle des performances d'acteurs (Nicholson depuis *Shining*, De Niro, Hoffman dans *Rainman*), du surentraînement (Stallone, Schwarzeneger), des corps-mutants (*The Fly*) et des corps-machines (*Starman*, *Aliens*, *Robocop*, *Terminator*, les répliquants de *Blade Runner*), contemporains d'un monde où les athlètes olympiques se gonflent aux stéroïdes.

Le boom de l'image et des effets est loin en effet d'être innocent. Les «eighties» furent aussi des années de repli idéologique, de confort moral et intellectuel, qui virent le retour tonitruant du néo-libéralisme et des valeurs de compétition, revampés par le discours honteux de l'excellence. À gauche comme à droite, la bonne conscience ne s'est jamais mieux portée. L'image «clean», hygiénique du cinéma des années 80, son horreur phobique du sale, est aussi synchrone

Peter Weller dans *Robocop* de Paul VerhoevenJeff Goldblum dans *The Fly* de David Cronenberg

avec ce grand retour à l'ordre moral (*Fatal Attraction*, *Wall Street*) qui s'autorise au plus des pornos soft pour classes moyennes (les pauvres fantômes de maîtrise de *9 1/2 Weeks*). La représentation du sexe est rarement exempte de puritanisme (le peep-show de *Paris, Texas* en est l'emblème) et à la fin de ces téléromans édifiants que sont *Le déclin de l'empire américain* et *Sex, Lies and Videotape*, tout rentre dans l'ordre et la morale est sauvée.

ET MAINTENANT, QUELQUE CHOSE DE COMPLÈTEMENT DIFFÉRENT

On aurait tort cependant de ne voir dans ce qui précède qu'un constat pessimiste. Oui, le cinéma traverse un passage à vide, mais on y verra peut-être, après coup, les prémices d'une mutation à venir. Oui, le cinéma est noyé dans le flux audiovisuel qui, sous l'apparente diversité des médiums et des formats, cache un processus général d'indifférenciation. Mais du coup, il n'en devient que plus précieux, car il demeure peut-être le dernier lieu d'où tendre un miroir critique au mythe triomphant de la Communication.

Le plus grave n'est peut-être pas que la pub et le clip aient envahi les films, mais que les cinéastes aient développé à ce sujet une mentalité d'assiégés en se drapant avec hauteur dans la dignité culturelle et la prétendue pureté du septième art. Les effets spéciaux ne sont pas maléfiques en eux-mêmes, tout dépend de ce à quoi ils servent (comparer *Top Gun* et *The Right Stuff*). Vidéo, son Dolby, images de synthèse, «nouvelles technologies»: pourquoi les voir a priori comme une menace fatale, l'ennemi à abattre, le grand Satan personnifié? Pourquoi ne pas les voir comme un formidable défi, le plus passionnant, le plus périlleux aussi, que le cinéma ait eu à relever depuis la révolution du parlant? C'est un risque à quitta ou double, mais combien de puristes clamaient, il y a soixante ans, que l'irruption du son signifiait la chute irrémédiable du cinéma? À tout prendre, et pour finir sur une provocation, l'enthousiasme naïf d'un Beineix (quel que soit le peu de bien qu'on pense par ailleurs de ses films) est moins mortifère que la nostalgie rance d'un Scola ou l'attitude désolante d'un Wenders ressassant, dans *Tokyo-Ga*, qu'on ne peut plus faire d'images. Il ne s'agit pas pour autant d'abdiquer tout sens critique: *Aliens* est et reste une horreur, mais *The Fly*, *Robocop* et *Batman* sont des tentatives inégales, encore inabouties, mais prometteuses et stimulantes. Performance et technologies sont encore trop souvent mises au service des stéréotypes, ou de l'idéologie la plus réactionnaire (le son Dolby de *Platoon* et *Black Rain*). Il manque encore les grands metteurs en scène capables de refondre les matériaux synthétiques dans un style, une forme et un rythme singuliers, parents pauvres des films d'aujourd'hui. Le cinéma attend ses Méliès. ■

1. Précisons que ce qui précède n'implique aucun jugement de valeur préalable. Le cinéma référentiel, le retour au studio et le néo-polar ont engendré, encore une fois, le meilleur et le pire. Un monde sépare *Mauvais sang* d'*Element Of Crime*, *Parsifal* de *Camille Claudel*, *Poussière d'ange* d'*Un zoo la nuit*, le travail sur le faux des séductions du factice.