

Besson dans ses bulles

Thierry Horguelin

André Forcier
Number 50-51, Fall 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22115ac>

[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). Besson dans ses bulles. *24 images*, (50-51), 78–79.

BESSON DANS SES BULLES

par Thierry Horguelin

Quand un politique veut balayer un argument qui lui semble hautement fantaisiste, il dit, comme Marc Lalonde en 1983: «L'indépendance, c'est de la littérature.» Quand un littéraire recense un roman tout en péripéties et rebondissements enlevés dans une écriture rapide et superficielle, il parle de «style cinématographique» (et s'il a du vocabulaire, il précise: «Des phrases montées cut»). Quand enfin un critique de cinéma rend compte d'un film aux situations invraisemblables, aux personnages stéréotypés et aux dialogues simplistes tissés de clichés, il conclut: «C'est de la bande dessinée.»

À ce petit jeu où chacun renvoie le mépris à l'échelon inférieur de la hiérarchie bien pensante des valeurs culturelles, je ne sais à quel subalterne se voue l'infortuné critique de bandes dessinées lorsqu'il veut accabler un album inepte. Mais je sais qu'il est hâtif, voire offensant, de parler, à propos de *Nikita*, d'«esthétique BD». La bande dessinée est un art, mineur si l'on y tient — mais à ce compte, le cinéma aussi, et qui a dit que cela excluait l'intelligence, la précision et l'ingéniosité, voire, parfois, le génie? — un art, donc, qui a ses règles et ses contraintes, plus complexes qu'on veut bien le croire. Quant à ses rapports avec

le cinéma, ils sont loin d'être simples, de se limiter aux recoupements du vocabulaire (cadre, découpage) ou à l'adaptation d'albums à l'écran — en témoigne l'influence oblique de la bande dessinée sur des films aussi différents que *La vie est un roman* et *Mauvais sang*. Faut de place pour épiloguer sur les destins croisés de deux modes d'expression qui se fécondent réciproquement en leurs ressemblances comme en leurs dissemblances, parlons au moins de cinéastes dont les moyens plastiques sont à la hauteur de leurs ambitions. Parlons de *Dick Tracy*, pari ambitieux, absurde peut-être jusqu'à se nier lui-même, mais pari tenu tout de même. Parlons de *Batman*, de *RoboCop I* ou du meilleur de *Total Recall* (c'est-à-dire la première heure, jusqu'à l'ahurissante scène du docteur). On peut apprécier diversement ces films, mais ils témoignent tous d'un sens du découpage et d'un souci de redessiner l'espace cinématographique autour des corps, qui font cruellement défaut à *Nikita*.

Pas question donc de rallier les chiens de garde de la «Culture», toujours prêts à brandir l'épouvantail de la débilité et de l'infantilisation. Mais à l'aune de ses propres critères (que ceux-ci soient discutables ou non, peu importe), que vaut le cinéma de Besson? Le cinéaste



Le grand bleu



Anne Parrillaud, *Nikita*

Du plongeur aphasique du *Grand bleu* à *Nikita* dans l'œil du cyclone, une même hébétude, celle de l'image toute faite. Luc Besson est ce cinéaste qui n'a même plus besoin de ruser avec les clichés parce qu'il s'en accomode tout naturellement.

revendique une culture d'images. Soit. Mais alors, force est de constater à quel point son imagination visuelle est conventionnelle. Le prologue de *Nikita*, dont la brutalité pseudo-fulgurante en a ébahi, paraît-il, plus d'un, en marque d'emblée les limites: approximation du découpage, incapacité à restituer un espace et une durée, incertitude du tempo... Curieu-

ses lacunes pour un film qui ne veut croire qu'au «visuel».

De même, Besson prétend assumer l'invraisemblance de son récit. Sur ce point, on veut bien lui donner raison contre les flics de la vraisemblance, laquelle n'est souvent qu'une conception étroite et convenue du probable. Un film doit certes être jugé en fonction non de la «réalité» (ou de l'opinion qu'on

s'en fait) mais du référent second qu'il insinue. Mais s'il est louable de vouloir s'évader du réalisme moyen, encore faut-il hausser les coups de force scénaristiques à hauteur de nécessité. Sans quoi, l'arbitraire reste arbitraire (ainsi, les interventions du « nettoyeur », total contre-sens par rapport aux scènes qui précèdent son irruption), et l'on navigue à vue de la monotonie au poncif.

Parlons, justement, des poncifs. Besson proteste de sa « naïveté » (1). Encore une fois, pourquoi pas? Mais on peut s'interroger sur cette candeur qui s'accompagne, dans ses films, d'une manipulation, sûrement maladroitement mais tout sauf innocente, des clichés et des codes (ici, du film d'action et d'espionnage), reconduits comme tels et comme tels indentifiés par son public.

Bref, les tonitruantes déclarations de Besson agaceraient moins si l'on n'avait pas l'impression qu'il joue constamment double jeu. Le problème c'est que lui-même n'en a sans doute pas conscience. Sa bonne foi est même plus que probable, car il est d'une génération qui a parfaitement intériorisé la rhétorique de l'« événement ». C'est en toute « innocence » qu'il peaufine son image de marque, parce qu'il baigne, comme le plongeur du *Grand bleu* dans son océan de spot publicitaire, dans un monde où tout est déjà image. En toute bonne foi qu'il prétend s'adresser à son public par-dessus les médias, mais en se servant des médias pour le faire savoir. En toute candeur qu'il remercie son cher public qui l'aime et qu'il méprise la critique qui est si méchante avec lui, encaissant, au prix de ce petit chantage, et les dividendes du succès populaire, et la plus-value de la malédiction du génie incompris. ■

LOUIS MARCORELLES

Le cinéma québécois vient de perdre un ami et un allié sûr en la personne de Louis Marcorelles, critique pendant plus de vingt-cinq ans au journal Le Monde. Ardent défenseur du cinéma documentaire et plus particulièrement du cinéma direct « pur et dur », dont le moment effervescent s'est trouvé correspondre à l'affirmation du cinéma québécois dans les années soixante qu'il a alors fait connaître au monde entier, et infatigable défricheur, il a soutenu l'affirmation des cinémas nationaux (brésilien, québécois, suisse), défendu le cinéma ethnographique (notamment les films de Jean Rouch) et même un cinéma ouvertement politique, et contribué à faire connaître de nombreux cinéastes dont il est devenu l'ami et le « compagnon de lutte », comme Pierre Perrault chez nous.

Symboliquement, il nous a quittés au moment de l'ouverture de la Semaine de la critique, à Cannes, qu'il avait mise sur pied avec Georges Sadoul afin de se démarquer du festival officiel et de répondre à un besoin vivement ressenti à l'époque de mieux faire connaître le jeune cinéma, et partant, le cinéma des minorités. Dans le numéro 46, dans le cadre du dossier consacré au cinéma documentaire, 24 Images a publié l'un des derniers textes de Louis Marcorelles sous la forme d'un entretien avec le cinéaste américain Richard Leacock.

Gilles Marsolais

L'AUTRE VENISE



Michel Goulet à Venise dans *Canal zap canal*

Nos cinéastes ne vont pas (malheureusement) à Cannes, mais nos artistes visuels vont (heureusement) à Venise, pas au festival (où, d'ailleurs, nos films brillent généralement par leur absence), mais à la Biennale, une des plus importantes manifestations d'art contemporain, comme nous le montre bien le documentaire de Marie Décary, *Canal zap canal* (cette année, cinq

artistes y représentent le Canada). Comme son titre l'indique, le moyen métrage de Décary est une suite de zaps sur cette foire et cette ville qui ne cessent de harceler l'œil. En suivant deux artistes du Canada, Roland Brener de Vancouver et Michel Goulet de Montréal, à l'occasion de la 43^e Biennale de Venise de 1988, la cinéaste a joué de la métonymie: les canaux de Venise valent

bien les canaux de télé! Son documentaire est donc une suite de fragments qui se veulent des coïncidences que le hasard ordonne (rencontres, visions fugitives, etc.); il privilégie l'ellipse et évite le didactisme, non sans une certaine ironie. *Canal zap canal* est surtout un des premiers documentaires québécois, pour ne pas dire le seul, qui affirme clairement sa redevance formelle à l'art vidéo, et Marie Décary démontre, un peu fragilement peut-être, que vidéo et cinéma peuvent faire un bout de chemin ensemble sans annuler pour autant leur spécificité. Reste à savoir si ce film est une exception dans le renouvellement de l'esthétique du documentaire ou un signe avant-coureur. En tout cas, il semble avoir plu aux fonctionnaires de Radio-Canada – que la moindre audace formelle effraie – puisqu'il a été programmé à la télé le 15 juillet dernier. ■

André Roy

(1) Propos recueillis, avec un grain de sel, par Bernard Boulad, dans *Voir* du 14-6-90.