

Ciné-Bulles

Le cinéma d'auteur avant tout

Perspectives : le post-modernisme : post-moderne ou intello-néon?

Georges Dagneau

Volume 11, numéro 2, décembre 1991, février 1992

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/34079ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dagneau, G. (1991). Perspectives : le post-modernisme : post-moderne ou intello-néon?. *Ciné-Bulles*, 11, (2), 42-45.

Post-moderne ou intello-néon ?

par Georges Dagneau

« Chaque époque qualifie de moderne au sens de 'contemporain et novateur', ce qui dans l'effort d'expression qui lui est propre, s'oppose à la tradition. »
(*Dictionnaire Larousse*, 1988)

La définition la plus évidente reste la meilleure: le post-modernisme, c'est ce qui vient après le modernisme... Cependant, la notion de modernisme n'apparaît dans le langage critique courant qu'au moment où on le déclare mort. On passe donc tout de suite au « post » sans trop se soucier de définir ce qui le précède, sous prétexte, justement, que c'est dépassé. Ce cinéma moderne que l'on déclare mort, en quoi consiste-il, d'où et de qui vient-il ? Et le post-modernisme, qu'amène-t-il de nouveau ? Quelle est sa spécificité ? Ces mots sont si souvent galvaudés qu'il n'est pas vain de répondre à ces questions.

Le modernisme

La plupart des mouvements modernes sont nés, soit de la révolte de la nouvelle génération contre l'ordre esthétique établi (Brecht et Artaud par exemple), soit d'une crise esthétique majeure (l'effet sur la peinture de l'apparition de la photographie). Au cinéma, la « révolte » est venue de la Nouvelle Vague française en réaction au « cinéma de papa ». Or, peu de cinéastes de la Nouvelle Vague sont devenus modernes. La tendance moderne émerge lentement au cinéma, un peu partout dans le monde, et vient des recherches individuelles de certains cinéastes qui, dans leur évolution esthétique, en sont venus à « ne plus décrire la vie des gens, mais seulement la vie. La vie toute seule, ce qu'il y a entre les gens, le son, les couleurs... » (J.-L. Godard), c'est-à-dire à tendre vers l'intériorisation et le conceptualisme.

Cette tendance prend son essor avec des cinéastes comme Antonioni, Pasolini, Godard, Resnais, Bergman, Fellini, Robbe-Grillet. Un des films les plus marquants du modernisme fut *l'Année dernière à Marienbad* (1961). Né d'une collaboration entre Resnais, alors jeune cinéaste, et le romancier Alain Robbe-Grillet, ce film jette une lumière intéressante sur la vraie nature de cette tendance moderne. Le film est la réalisation, l'illustration cinématographique des procédés du Nouveau Roman. Il

s'agit, selon Olivier Assayas dans *Robbe-Grillet et la maniérisme* (*Cahiers du cinéma*, numéro 370, avril 1985) de « ... combinaisons semi-aléatoires liées à un montage non pas cinématographique mais narratif où le sens se dissout pour se restructurer non plus dans le tout organique mais dans les jeux des dispositifs ». Le sujet n'est plus contenu dans l'action ou le dialogue du film, mais dans le langage, dans l'utilisation qu'en fait Resnais. Le sens du film est contenu dans les ellipses, dans sa durée, dans l'absence ou la présence du son. Il ne s'agit plus dès lors de raconter des histoires, mais de faire « un certain récit court, elliptique, rompu en même temps qu'étiré, ne retenant de l'anecdote qu'un détail, ne liant les événements que par le regard qui les contemple, mettant au centre d'un plan l'angle qui le cerne et non le contenu par quoi il est concerné, bref une présence de plus en plus sensible de la caméra... [marque] la volonté dominante chez les réalisateurs de voir avant que de donner à voir ; l'acte cinématographique se fait expressif plus que représentatif, et s'attache plus aux méandres d'une situation qu'au déroulement d'une action. » (Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *l'Écran de la mémoire*, Le Seuil, 1970).

Le modernisme repose essentiellement sur une double subjectivité. La première est celle de l'auteur qui choisit de montrer ou d'éliminer tel détail ou telle information. Cela n'a rien à voir avec les principes du suspense où le réalisateur cache son jeu, retarde l'arrivée des événements. La subjectivité du cinéaste moderne concerne la représentation elle-même. Quand Peter Greenaway montre des chiffres de 1 à 100 dans *Drowning by Numbers*, il signale sa présence en tant qu'auteur, en tant qu'instance narrative ou manipulatrice, il joue avec le spectateur (il se joue de lui ?). Ainsi, après quelques visionnements de *8 1/2* de Fellini, on commence à comprendre que celui-ci refuse de mettre de l'ordre, de marquer ses scènes, de délimiter les fantasmes, les rêves, la réalité et la mise en scène, parce que le mélange et l'uniformité de toutes ces réalités psychologiques reflètent l'univers intérieur du personnage. C'est lui qui perçoit et nous fait percevoir, qui ressent et nous fait ressentir. D'où l'erreur fréquente de confondre la subjectivité du personnage principal avec une « confession autobiographique » de l'auteur du film. C'est à travers un kaléidoscope subjectif que les cinéastes du modernisme déforment la réalité extérieure pour nous restituer une certaine réalité intérieure. Ces deux subjectivités sont toujours présentes, mais à des degrés différents. Dans *Persona* (1966) de Bergman, la subjectivité des personnages

« Il est bien entendu assez facile de considérer comme codées des formes passées ; toutefois, il est plus malaisé de fixer des codes en ce qui concerne des pratiques en train de se faire : tout au plus pouvons-nous voir se dégager des constantes et voir certaines pratiques se recouper. »
(Louise Vigeant, *la Lecture du spectacle théâtral*, Mondia, 1989)

Perspectives : le post-modernisme

prime sur la présence de l'auteur qui se colle à eux pour étudier leur relation. Dans **Pierrot le fou** (1965), Godard tire les ficelles en maître de cérémonie et commente constamment son récit par de très gros plans de B.D., la division en chapitres, les allusions constantes à la littérature, etc... Le résultat est que le cinéma de Bergman est un cinéma beaucoup plus affectif, plus sensible, alors que chez Godard priment les grandes idées et les concepts abstraits. On peut parler de mise en scène abstraite chez Bergman et de sujet abstrait chez Godard. Les cinéastes de la conceptualisation et du structuralisme ont cherché à incarner leurs sujets dans le médium même. Il ne s'agit plus de dire par le cinéma, mais de faire dire au cinéma, de donner à chaque détail un sens et une utilité pour cerner un propos souvent abstrait.

« L'acte cinématographique se fait expressif plus que représentatif et s'attache plus aux méandres d'une situation qu'au déroulement d'une action... », écrit Marie-Claire Ropars-Wuilleumier. C'est là une très belle définition du cinéma d'Antonioni. On peut considérer Antonioni comme le fondateur de l'errance au cinéma. Toute errance est d'abord une recherche de la communication (en cette ère de l'incommunicabilité). C'est l'action qui comble le vide entre deux scènes de dialogue où l'on n'arrive pas à se parler. Ces séquences de vide servent à incarner le *spleen* du personnage. Dans cette perspective, le jeu des couleurs dans **Deserto Rosso** (1964) représente certainement un sommet.

Le modernisme a traversé une crise. Autour de 1968, tous les discours se sont radicalisés. Les cinéastes, comme les intellectuels, se sont fait contestataires. Entre 1968 et 1976, le conceptualisme et l'intériorisation sont délaissés (avec quelques exceptions : Bergman, **Cris et chuchotements** (1972); Bunuel, **le Charme discret de la bourgeoisie** (1972) et **le Fantôme de la liberté** (1974)). Les cinéastes se mettent à la déconstruction. Le cinéma, cet engin nationalisé par Lénine en 1919, deviendra une arme didactique. Durant cette période de la déconstruction extrémiste, on se passe à toute fin pratique du scénario. Il s'agit de mettre les doctrines de l'avant en exposant le processus de production et les éléments du tournage. Le spectateur est donc conscient à tout moment d'assister à une représentation.

À partir de 1976, le mouvement contestataire perd son souffle et sa raison d'être ; on revient vers l'individu, vers l'intériorité. C'est en 1976 qu'apparaissent deux films-constats qui font le point sur la révolution mourante. Le premier, **Jonas qui aura 25**

ans en l'an 2000 d'Alain Tanner, exprime à la perfection les déceptions d'une génération de révolutionnaires bourgeois. Le deuxième constat est une synthèse esthétique. **Providence** d'Alain Resnais (1976) condense et résume la première vague moderne, dressant en quelque sorte une liste des procédés inventés (multiplicité des points de vue, narrateur-manipulateur, révolte des personnages du film, incarnation des fantasmes...).

Le cinéma moderne est donc un cinéma référentiel qui ne se contient pas lui-même, qui fait appel à toutes les sphères de l'expérience autant affective qu'intellectuelle. Il s'adresse à qui peut comprendre ou apprécier ramifications, allusions, références, théories et postulats qui se cachent sous « un certain récit court, elliptique, rompu en même temps qu'étiré... »

Les post-modernismes

Il existe plusieurs définitions du post-modernisme ; aussi bien dire qu'il n'en existe aucune. Pourtant, le post-modernisme existe, présent dans tous les arts, avec un degré d'application ou d'applicabilité qui varie selon les cas. Voyons de quoi il retourne au cinéma.

Manières

D'après Guy Scarpetta (*l'Impureté*, Collection Figures, Grasset, Paris, 1985) il ne faut considérer le terme post-moderne « ni comme le signe d'un mouvement (qui n'existe pas), ni comme la désignation d'un état d'esprit (trop flottant, trop contradictoire), mais simplement comme symptôme d'une crise d'une fin d'époque. » Depuis 1980 environ, la notion de post-modernisme flotte dans la théorie du cinéma et aujourd'hui, elle est une catégorie dans laquelle on classe les films les plus divers pour les mauvaises raisons. On est en droit de se demander si un film peut être post-moderne alors qu'il n'est même pas moderne. Ces films, qu'on appelle aussi néo-baroques, sont de simples récits classiques. Gilles Lipovetsky affirme dans *l'Ère du vide* (Collection Idées, Gallimard, 1982) que **Diva** et **37,2 le matin** décrivent des comportements post-modernes : « l'individu se désagrège dans un patchwork hétéroclite, en une combinatoire polymorphe, image même du post-modernisme. Cool dans ses manières d'être et de faire, libéré de la culpabilité morale, l'individu narcissique est cependant enclin à l'angoisse et l'anxiété. » Fort bien, mais ces films sont-ils post-modernes dans leur forme ?



Sex, Lies and Videotape de Steven Soderbergh



Collage : Saint-Joseph and child et la Madonna, de Pierre Goupil



A Zed and Two Noughts de Peter Greenaway

Les films post-modernes renouent avec les vieux genres, c'est-à-dire surtout avec le film noir. Ce sont de gentils petits récits classiques camouflés en polars, qui abandonnent leur histoire en cours de route pour s'attarder à la psychologie des personnages. Il ne s'agit pas d'un second récit ou d'une deuxième trame narrative, mais d'une suspension de l'action. La psychologie des personnages et le message de l'auteur ne sont jamais en sous-texte, mais en creux dans les blancs d'action, pendant qu'est suspendue l'intrigue principale. Malgré toutes les audaces visuelles de **Mauvais Sang**, Carax n'arrive jamais à nous faire mettre en doute l'action qui se déroule, et moins encore à nous faire réfléchir sur la nature du médium. Alors que le cinéma moderne nous laissait sur des doutes absolus quant à sa nature et son essence, le cinéma maniéré, dit post-moderne, nous laisse sur une seule certitude : le film était beau. Cinéma du recyclage, sans imagination, sa plus grande originalité est d'avoir perfectionné le polar intello-néon. Il voudrait se faire réflexif, mais reste incapable de s'attaquer à la nature même du médium, ce qui était le propre du modernisme. Son jeu du vrai et du faux repose entièrement sur le contenu de l'image, alors que le modernisme appliquait son doute à la nature même de ces images.

L'erreur à la base de cette divagation est qu'en constatant le post-modernisme, réalité légitime, certains auteurs (Bergala et *les Cahiers du cinéma*) ont déclaré la mort du modernisme. Mais le modernisme cinématographique est-il vraiment mort ? Le modernisme était une révolution formelle majeure qui a amené une forme nouvelle, rompant, bon gré mal gré, avec le récit classique. Le post-modernisme est plutôt un renouveau de la bonne vieille forme classique, qui ne se soucie même plus d'inventer des histoires nouvelles. Il y eut le film noir, il y a maintenant le film néon.

Re-modernisme

Reste qu'aujourd'hui le modernisme se porte bien et vit une deuxième jeunesse dans des films réalisés par certains vieux de la veille (Godard, Resnais) et quelques nouveaux venus (Ruiz, Greenaway). La seconde vague n'a pas encore su se démarquer par autre chose que ses thèmes ; Greenaway et Tarkovski n'ont rien inventé. Greenaway avoue adorer **l'Année dernière à Marienbad** et vouer une admiration sans borne à Alain Resnais. Tarkovski, quant à lui, se colle à Bergman. **Le Sacrifice** (1986) ressemble,

*« Les avant-gardes ne cessent de tourner à vide, incapables d'innovation artistique majeure. La négation a perdu son pouvoir créateur, les artistes ne font que reproduire et plagier les grandes découvertes du premier tiers de ce siècle. Nous sommes entrés dans... le post-modernisme, phase de déclin de la création artistique, n'ayant plus pour ressort que l'exploitation extrémiste des principes modernistes. » (Gilles Lipovetsky, *l'Ère du vide*)*

Perspectives : le post-modernisme

autant dans sa forme que dans ses thèmes, aux films que Bergman a réalisés sur la même île (Farö), de **Persona** (1966) à **Une passion** (1969). Ces cinéastes, qu'on peut appeler maniéristes, travaillent avec une perfection pratique et théorique, reprenant le modernisme sans en faire avancer le langage. C'est-à-dire qu'ils se servent des codes déjà existants pour passer leur propre message. Les Resnais, Antonioni, Bunuel et Bergman peuvent être considérés comme des avant-gardistes pour avoir développé cette liberté de langage qu'on appelle modernisme.

Certains cinéastes, Greenaway, Tarkovski, Ruiz, distordent les formes, alors que d'autres, Carax, Beineix, Besson, qualifiés de maniéristes par la critique générale, distordent les genres. Il faut également opposer les mots maniériste et maniéré, et ne pas les confondre. **Mauvais Sang** de Léos Carax, par exemple, est fortement référentiel et très maniéré, mais on se demande si la mise en scène est bien celle de Carax ou plutôt celle d'une instance insouciant et inconsciente du propos qu'elle développe ; rien dans son film ne vient relativiser la réalité du récit. Le modernisme nous avait habitués à un certain nombre de phénomènes que ces « distordeurs de genres » utilisent aujourd'hui pour surcoder leurs œuvres avec une auto-satisfaction étonnante.

Certains de ces jeunes cinéastes, dont Soderbergh et Egoyan, travaillent avec acharnement à utiliser la

vidéo comme moyen narratif. Exercice plutôt difficile ; la vidéo demeure, dans leurs films, un artifice plutôt qu'un moyen expressif. La prochaine révolution formelle parviendra peut-être à introduire dans la bande image rigide du cinéma l'idée du montage par superposition plutôt que par succession d'images.

En fin de compte, faut-il constater que le modernisme et le post-modernisme sont ou ne sont pas la même chose ? S'il y a une continuité certaine entre les deux, il faudrait reconsidérer l'étiquette de post-modernes accolée à **Batman** ou à **37,2 le matin**. **Les Cahiers du cinéma** prétendent que le post-modernisme n'est rien d'autre que le factice présenté comme tel à l'intérieur d'une mise en scène auto-référentielle (consciente d'elle-même). Cela me semble correspondre davantage au modernisme ; que font-ils du « post » ?

Si effectivement dans les autres arts, la tendance moderne s'est épuisée, c'est parce qu'elle existe depuis un bon siècle. Tandis qu'au cinéma, la tendance moderne ne date que du début des années 60. Et, les cinéastes qui ont pratiqué et qui pratiquent le modernisme aujourd'hui se comptent sur les doigts de la main. On prétend que nous sommes dans une nouvelle époque, dans une nouvelle ère... possible... mais la naissance tout annoncée était peut-être prématurée... ■

« Les maniéristes ne sont jamais des inventeurs de formes, ce sont des distordeurs, des gens qui anamorphosent des formes existant déjà. Mais personnellement, je ne vois pas de différence hiérarchique entre l'inventeur de formes et le distordeur de formes, ce sont simplement deux (formules) différentes. »

(Patrick Mauriès, Cahiers du cinéma, avril 1985, numéro 370)



Family Viewing d'Atom Egoyan