

## Cinéma et autres jeux : jeux de miroir

Marie-Claude Loiselle

Number 47, January–February 1990

Les années 80

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24707ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

24/30 I/S

### ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Loiselle, M.-C. (1990). Cinéma et autres jeux : jeux de miroir. *24 images*, (47), 29–30.

CINÉMA ET AUTRES ARTS:

## JEUX DE MIROIR

PAR MARIE-CLAUDE LOISELLE



*Passion* de Jean-Luc Godard. «Le réalisateur met des tableaux en mouvement pour mieux montrer le passage de la peinture au cinéma»

Le courant dit post-moderne des années 80 est né d'une rupture avec la notion même d'avant-garde et de modernité qui constituait un rejet de toutes formes établies et de toutes traditions. C'est précisément par un retour vers ce qui avait été condamné et en opposition à la recherche d'une pureté des arts telle qu'elle apparaissait comme motivation première des courants picturaux, littéraires ou musicaux depuis la fin du siècle dernier (et telle que d'une même foi elle anima les cinéastes des années 60-70 tout particulièrement) que se définit l'esthétique du recyclage et du métissage propre à cette dernière décennie. Il n'est donc plus question avec les années 80 d'expulser mais de réintégrer une certaine pictorialité à l'intérieur de l'image cinématographique de même que la théâtralité, voire même le romanesque, au cœur d'une conception esthétique du cinéma, redéfinissant ainsi la position même de ce dernier autant en rapport au monde réel qu'aux autres formes de représentation.

Il faut toutefois spécifier que cette contamination du cinéma par les autres arts ne constitue en rien un phénomène général. Il s'agit bien au contraire d'un phénomène relativement restreint, circonscrit à l'Europe et représenté par des cinéastes tels Godard, de Oliveira, Carax, Téchiné, Ruiz et quelques autres. Ceux-ci, s'ils sont peu nombreux, constituent pourtant un des fondements essentiels de ce qui caractérise cette décennie et s'inscrivent en porte-parole d'une époque où l'artifice devient dorénavant tout-puissant.

## GODARD, BANDE À PART

Il est indéniable, Godard est non seulement celui chez qui ce décloisonnement aura été le plus exploité mais, de plus, il réalise à cette date charnière de 1979 *Sauve qui peut (la vie)* dont on reconnaîtra par la suite tous les signes d'une rupture avec les années 60-70 de même que ceux, dans l'éclatement systématique de la forme, d'un art hybride tel qu'il se manifestera dans les années qui suivront. Non pas qu'il n'y ait encore eu aucun film allant dans le sens d'un décloisonnement; il y avait bien Rivette (cinéma et théâtre) ou Rohmer (cinéma et peinture avec *La Marquise d'O*) tout comme Eisenstein ou Dreyer, mais jamais jusqu'à ce jour la musique ou la peinture n'avaient été sollicitées de cette façon.

Chez Godard, le métissage ne se pose jamais en termes de confrontation mais bien en tant qu'il favorise un questionnement sur le mécanisme de la représenta-

tion et sur le cinéma lui-même. Il met des tableaux en mouvement dans *Passion* pour mieux montrer le passage de la pictorialité au cinéma, il morcèle les images, le son, les dialogues dans *Prénom Carmen* qu'il entrecoupe de fragments d'une répétition de quatuors de Beethoven pour mieux nous faire cohabiter avec la pulsation d'un film et son élaboration. Celle-ci d'ailleurs ne correspond à rien d'autre qu'à des règles de morcèlement (le montage). Alors qu'Eisenstein, au début des années 40, avait travaillé dans *Ivan le terrible* à créer une sorte de symbiose entre le rythme musical et le rythme visuel de la composition de l'image et du montage, Godard lui n'entend pas créer une quelconque correspondance. Il ne s'agit pas de superposer mais d'entrelacer l'image et le son. C'est là précisément que Godard vient s'inscrire en plein cœur de la post-modernité, dans cette volonté de se tourner vers l'origine: celle de la



Michel Piccoli et Juliette Binoche, *Mauvais sang* de Leos Carax.

création, de l'image et du cinéma tout entier. Le cinéma n'y sert pas de support aux autres arts. Il les frôle pour mieux s'interroger sur sa propre origine.

#### PEINTURE ET CINÉMA OU L'EXCROISSANCE DE L'IMAGE

On assiste avec les années 80 à un retour à la visualité pure et simple; la visualité pour elle-même, comme fin en soi, par le biais d'une part, de la picturalité et, d'autre part, de l'artifice. Ces tendances constituent les deux pôles d'attraction fondamentaux autour desquels s'articulent deux conceptions irréconciliables de l'art et du cinéma. L'une tournée vers l'extérieur, vers l'éclatement de la forme, vers une exploration, à travers une hyperconscience de sa propre forme, des autres modes de représentation, et l'autre tournée vers l'intérieur, roulée en boule, enfermée sur ses propres effets, représentant pour représenter, citant pour citer d'autres arts (ou des fragments de sa propre histoire), brandissant au cœur de chaque image l'étendard du simulacre roi.

Ces deux pôles c'est Carax, Ruiz, Godard d'un côté et Beineix de l'autre, avec entre les deux, échappant à l'artifice pur mais étouffé par un formalisme parfois stérile, Greenaway. L'affirmation de la picturalité passe chez un cinéaste comme Leos Carax par une conscience extrême du plan. Il effectue ainsi, dans un film comme *Mauvais sang*, un véritable travail de peintre sur les êtres et les choses. Il sculpte les volumes par des clairs-obscur, réinvente les visages, impose les corps à l'intérieur du cadre avec la précision pres-

que mathématique des artistes du 15<sup>e</sup> et 16<sup>e</sup> siècle. Il n'emprunte rien à la peinture mais conçoit le cinéma en termes de composition où rien n'est l'effet du hasard, soumettant l'image aux problèmes picturaux d'équilibre, d'organisation de l'espace, de lumière et de valeur des couleurs. Touche par touche, plan par plan, il réinvente la réalité en la déréalisant, en insérant les lieux et les êtres au cœur de l'abstraction. Ainsi Carax, à la différence d'un Greenaway, échappe à l'exercice de style par une sorte de tour de force magique dans l'enchevêtrement de la forme et du mouvement des êtres et des cœurs.

C'est par cette capacité qu'a le cinéma d'intervenir sur le réel en jouant avec les apparences, avec le faux se faisant passer pour du vrai, bref, avec le trompe-l'œil, que celui-ci se rapproche également de la peinture. Certains cinéastes, Ruiz en tête, ont voulu jouer de cette illusion fondamentale de la représentation en exacerbant l'artifice à l'infini, d'une façon tout à fait caractéristique de l'esprit du post-modernisme. L'univers de Raul Ruiz obéit tout entier au trompe-l'œil (un trompe-l'œil qui s'exerce autant au niveau visuel que conceptuel) en brouillant continuellement les voies d'accès au réel. Ce phénomène se trouve décuplé dans un film comme *L'hypothèse du tableau volé* où il jouera à l'infini sur l'effet de réalité et de simulacre (miroirs, tableaux, etc.). Ainsi l'artifice tel qu'il s'affirme ici, loin d'entraîner le film vers la neutralisation et l'insignifiance de la représentation, favorise une multiplication de sens de même qu'un discours sur l'image.

#### THÉÂTRE ET CINÉMA OU LE MIROIR DE LA VIE

Certains cinéastes ont cherché à se réapproprier les codes du théâtre et du romanesque, non pas pour les plaquer sur ceux du cinéma mais pour les y fondre jusqu'à créer une nouvelle esthétique née de leur complémentarité. Ces cinéastes se nomment Doillon, Téchiné, Assayas. Ceux-ci ne voient pas tant dans ce dispositif impur une manière de questionner la forme cinématographique qu'une solution à l'impasse laissée par le cinéma de la modernité. Le recours à la théâtralité devient donc une façon de faire fi de cette modernité, en réintégrant au cinéma non seulement la possibilité d'identification du spectateur aux personnages et à l'action mais également l'exaltation des tourments de l'être à travers le corps et la voix de l'acteur dans un procédé propre à l'art de la scène.

Manuel de Oliveira visera quant à lui une véritable synthèse du cinéma et du théâtre (voire même une synthèse des arts comme en témoigne son dernier film, *Les cannibales*). Pour de Oliveira, le cinéma a besoin du théâtre pour atteindre la vie. Il s'agira donc pour le cinéma de se rapprocher du théâtre, non pour l'effacer mais pour saisir la vie que celui-ci a dans son essence de recréer. Il parviendra ainsi à un réel mariage de deux formes d'arts tel qu'à travers son désir de synthèse le cinéma post-moderne peut y parvenir.

Ainsi, si pour plusieurs cinéastes des années 80, le cinéma a besoin des autres formes d'art pour continuer à exister, cette attitude ne doit toutefois pas être considérée négativement, comme si cette impureté ne constituait autre chose qu'une bouée de dernier recours, une sorte de compromis plutôt que de se laisser mourir. Pour les artistes dont l'œuvre marque une rupture avec ce qui les a précédés, il y a toujours situation d'urgence, il s'agit toujours d'un ultime geste pour la survie de leur art. Ainsi, ce décroisement post-moderne des arts peut être, dans la mesure où il permet de questionner le médium cinématographique en rapport aux autres formes de représentation, non pas la dernière étape d'un parcours mais possiblement une position de passage, une porte entrouverte sur autre chose. ■