

Nostalgie et mélancolie Poétiques d'une résistance au présent

Alexandre Fontaine Rousseau

Numéro 162, juin-juillet 2013

Industrie en crise. Cinéma en mutation !

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/69329ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Fontaine Rousseau, A. (2013). Nostalgie et mélancolie : poétiques d'une résistance au présent. *24 images*, (162), 38–41.

Nostalgie et mélancolie

POÉTIQUES D'UNE RÉSISTANCE AU PRÉSENT

par Alexandre Fontaine Rousseau



SKYFALL (2012) de Sam Mendes et EVIL DEAD (2013) de Fede Alvarez

LE CINÉMA CONTEMPORAIN SEMBLE ÉPRIS D'UN SOUVENIR INDISTINCT, INCERTAIN, QU'IL N'ARRIVE PAS exactement à définir – mais qu'il évoque avec de plus en plus d'insistance. Trop fréquemment appréhendée en tant qu'expression réactionnaire d'un rejet du présent, la nostalgie s'impose aujourd'hui non pas comme un courant aux contours définis mais comme un état d'esprit, un lieu commun du cinéma contemporain qui pourrait, à bien y penser, se révéler un nouveau lieu de résistance. Car c'est à l'émergence d'une authentique poétique mélancolique, allant au-delà d'un simple fétichisme des formes passées, qu'il faut se rendre à l'évidence que nous assistons actuellement. Peut-on s'affranchir de l'air du temps sans arrêter de penser son époque? Giorgio Agamben, dans *Qu'est-ce que le contemporain?* affirme que «le contemporain n'est pas seulement celui qui, en percevant l'obscurité du présent, en cerne l'inaccessible lumière; il est aussi celui qui, par la division et l'interpolation du temps, est en mesure de le transformer et de le mettre en relation, de lire l'histoire d'une manière inédite, de la «citer» en fonction d'une nécessité qui ne doit absolument rien à son arbitraire, mais provient d'une exigence à laquelle il ne peut pas ne pas répondre.» (p. 39)

Cinéaste nostalgique par excellence, Woody Allen racontait l'histoire, dans *Midnight in Paris* d'un jeune auteur las du présent qui en venait à se réfugier, par un miracle que seule la magie du cinéma peut provoquer, dans les années 1920. Ce fantôme de fuite, auquel Allen faisait écho sur le mode de la fantaisie, semble aujourd'hui résonner au-delà des cercles du «cinéma d'auteur» classique. Tant et si bien que, de plus en plus, c'est le cinéma hollywoodien qui, à son tour, semble vouloir remonter dans le temps, aller à contre-courant de lui-même: nostalgie de l'âge d'or des films de «gros bras» dans *The Expendables* de Sylvester Stallone, d'un certain classicisme américain chez Clint Eastwood ou d'une grande tradition du cinéma de tendance libérale chez Georges Clooney. La cinéphilie, qui est un rapport au septième art empreint d'une certaine forme de fétichisme, invite à se replier sur le passé. Quentin Tarantino, avec *Django Unchained*, continue de construire son œuvre en référence à une sorte de panthéon personnel de la série B qu'il élève au rang d'histoire parallèle du cinéma. Quant au cinéma d'horreur, il semble survivre de

peine et de misère depuis de nombreuses années, en recyclant sa mythologie, son bestiaire de croquemitaine aux noms familiers: Jason Voorhees, Freddy Krueger ou Michael Myers, tous ressuscités une énième fois, attirent les foules qui espèrent naïvement renouer avec la «sincérité» originelle du *slasher*, mais aussi avec l'innocence de leur premier rapport au film d'épouvante.

Super 8, de J.J. Abrams, s'avère exemplaire d'une volonté assumée, partagée par quelques créateurs hollywoodiens, de revenir à un «âge d'or» du divertissement populaire. Hommage senti au cinéma de Steven Spielberg, ce croisement de *Close Encounters of the Third Kind* et de *E.T. the Extra-Terrestrial* cherche par tous les moyens à se détacher de son époque, se référant à l'imaginaire collectif d'un autre temps comme pour mettre en évidence ce qui fait défaut au présent. Ce que semble regretter Abrams, c'est une époque somme toute pas si lointaine où le cinéma faisait rêver les gens, les rassemblait et constituait (c'est là ce qu'il suppose) la pierre d'assise d'une véritable culture populaire américaine. D'où ce choix de faire des jeunes héros du film des cinéastes en herbe. Le cinéma,

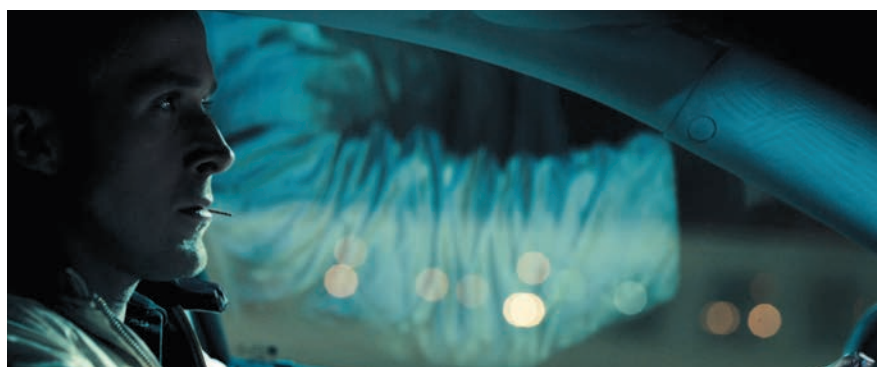
dans *Super 8*, n'est pas uniquement employé en tant qu'élément déclencheur d'une suite de péripéties; il est ce par quoi l'enfant découvre le monde, ce par quoi il l'appréhende et l'apprivoise. Or une pareille lettre d'amour aux vertus du *blockbuster* hollywoodien, semble nous dire le cinéaste, ne pouvait être écrite qu'au passé, sur le mode mélancolique de la nostalgie.

Depuis quelques années, le cinéma de masse semble vouloir (ou devoir) prendre position vis-à-vis de son héritage afin de se légitimer aux yeux du public. La plus récente des innombrables refontes de la marque déposée James Bond apparaît comme l'exemple le plus probant – et le plus convaincant – d'une telle démarche autoréflexive, à la limite de l'autocritique. Ce qu'ont célébré les critiques à la sortie de *Casino Royale* en 2006, c'est d'abord le « retour aux sources » opéré par une série qui, suite aux excès tarabiscotés ayant caractérisé l'ère Pierce Brosnan, semblait en passe de sombrer une fois pour toutes dans la parodie. Plus « réaliste », l'approche préconisée depuis que Daniel Craig incarne l'agent 007 rappelle à certains égards celle des premiers films mettant en vedette Sean Connery sans pour autant se parer d'un style ouvertement « rétro ». Ici, James Bond (le personnage, mais aussi le concept) y est mis en scène tel un anachronisme nécessaire qui doit constamment justifier son existence – de même que son étonnante capacité à traverser les décennies.

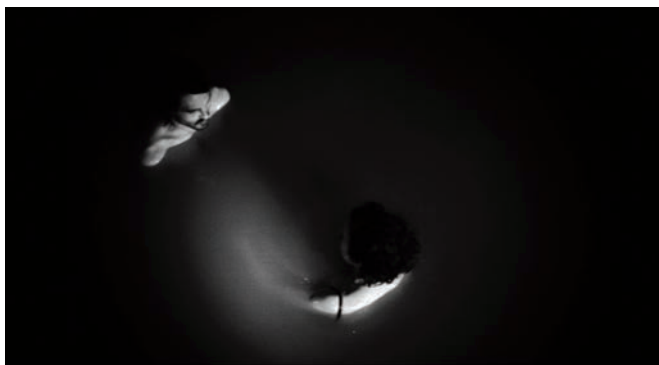
Le *Skyfall* de 2012, consécration de ce nouveau modèle doublé d'une commémoration des cinquante ans de l'agent à l'écran, tire en ce sens son épingle du jeu. Par une série d'habiles clins d'œil à l'histoire de la série, le film de Sam Mendes marque clairement son appartenance à cette tradition dont il mobilise le souvenir

tout en posant la question du pourquoi de sa survivance. Étant à mi-chemin entre le passé et le présent, habitant son époque sans jamais s'inscrire en elle complètement, James Bond ne peut échapper à celle-ci mais semble pourtant y résister. Par cette césure dans le temps, il établit par cet état de perpétuel décalage son impérissable contemporanéité, presque au sens où l'entend Agamben : « La contemporanéité est donc une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances; elle est très précisément *la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme*. Ceux qui coïncident trop pleinement avec l'époque, qui lui conviennent parfaitement sur tous les points, ne sont pas des contemporains parce que, pour ces raisons mêmes, ils n'arrivent pas à la voir. Ils ne peuvent pas fixer le regard qu'ils portent sur elle. » (*Qu'est-ce que le contemporain?* p. 11) Mais James Bond est imparfait, incomplet; il ne peut pas pleinement incarner cet idéal que met en avant Agamben, puisqu'il est le héros de l'ordre établi.

L'actualisation de certains vieux succès implique nécessairement, même si ce peut être implicitement, une posture nostalgique. Or, ce qui paraît somme toute original dans le cas, par exemple, de la récente réincarnation des *Muppets*, c'est que la nostalgie y est explicitement évoquée, allant d'ailleurs jusqu'à s'imposer en tant qu'enjeu principal du scénario. Dans le film de James Bobin, la troupe de marionnettes, jugée désuète par des producteurs de télévision qui affirment que leur humour bon enfant et leurs saines valeurs n'intéressent plus personne, organise un spectacle-bénéfice afin de sauver les mythiques studios Muppets, menacés par un perfide magnat du pétrole nommé Tex Richman. Celui-ci



SUPER 8 (2011) de J.J. Abrams et DRIVE (2011) de Nicolas Winding Refn



DHARMA GUNS (2010) de FJ. Ossang, une promenade au cimetière des genres.

désire d'ailleurs acquérir, au passage, les droits de la série qu'il croit pouvoir revamper au goût du jour : « A hard, cynical act for a hard, cynical world. » Kermit et sa bande symbolisent ici la naïveté perdue d'une culture populaire supposément démodée, son caractère foncièrement anachronique étant d'ailleurs décuplé par la matérialité qui place ces personnages aux antipodes des créations numériques actuelles telles que le Wall-E de Disney. Le petit robot fait d'ailleurs une brève apparition dans le film ; incarné

physiquement, arraché à la sphère du virtuel, il y est finalement « réel ».

Dans un autre registre, l'enthousiasme suscité par le récent remake d'*Evil Dead*, classique-culte du cinéma d'horreur des années 1980, repose essentiellement sur cette même notion de matérialité qui fait du *muppet* une créature foncièrement anachronique à l'ère du numérique. Toute la mise en marché du film de Fede Alvarez a été en effet orchestrée autour du fait que les effets *gore* ont été réalisés « à l'ancienne », c'est-à-dire sans aucun recours à l'image de synthèse. Les innombrables litres de faux sang utilisés au cours du tournage font ici office de sceau d'authenticité, éveillant chez l'amateur le doux souvenir d'un glorieux passé, d'un éden perdu de l'histoire du genre. Que le film, à tous les autres égards, souscrive sans aucune audace aux normes industrielles en place de nos jours (la mise en scène, sorte de peinture à numéros des conventions du cinéma d'horreur des dix dernières années, fait preuve d'une inventivité comparable à celle d'un manuel d'instructions) n'a pas empêché de nombreux critiques, de même que le « public cible » du film, d'affirmer que cet *Evil Dead* proposait une option rafraichissante face à la production de genre contemporaine. Comme si la simple présence d'effets spéciaux « physiques », qui font l'objet d'une nostalgie purement fétichiste, suffisait pour que le film soit considéré en marge de cette production.

Or la nostalgie, pour posséder un sens, doit aller au-delà du simple fétichisme réconfortant. Elle doit assumer sa dimension profondément mélancolique. Le critique de bande dessinée Christian Rosset, dans son *Avis d'orage en fin de journée*, formule parfaitement cette nuance. « La mélancolie peut être liée à une perte (un manque, un défaut) de mémoire que la nostalgie tend à panser (faute de la penser) en créant une mémoire artificielle faite d'accumulations d'objets fétiches sur lesquelles on plaque une « épaisseur » temporelle qui n'a aucune réalité mais dont on peut très facilement entretenir l'illusion. Le mélancolique est celui qui refuse ce baume. L'auteur de bande dessinée mélancolique est *hanté* par cette recherche d'une mémoire, d'un autrefois mythique [...], inatteignables. » (p. 43) L'illusion nostalgique, Wes Anderson l'illustre parfaitement dans une scène du très beau *The Life Aquatic with Steve Zissou* où l'équipage du Belafonte regarde un vieux documentaire, de toute évidence trafiqué, relatant ses soi-disant exploits d'autrefois. « That's what it used to be like », affirme tristement le personnage de Willem Dafoe – se « remémorant », face aux souvenirs visiblement fabriqués qui défilent à l'écran, un passé qui n'a jamais existé.

Le cinéma est-il intrinsèquement nostalgique ? Porte-t-il en lui le germe de cette mélancolie qui s'abat sur ses créateurs et ses spectateurs ? Ses images construisent-elles, nécessairement, des « mémoires inatteignables » ? Le héros de *Drive*, de Nicolas Winding Refn, semble s'inscrire dans le sillage de cette réflexion, lui que l'on pourrait au fond dire victime de sa condition cinématographique. Dernier en date d'une longue lignée de héros effacés, condamnés à la solitude et au silence, le chauffeur sans nom qu'incarne Ryan Gosling est condamné, pourrait-on dire, à occuper ce rôle. Brouillant par son métier même de cascadeur la frontière entre fiction et réalité, il se révèle à l'image de l'univers qu'il arpente, en ce sens qu'il porte sur ses épaules le poids

des passés confus qui s'y conjuguent au présent. Les influences combinées de *Drive* ne renvoient à aucune époque en particulier, mais elles imposent néanmoins au moyen d'une nostalgie compositive un climat de mélancolie d'autant plus prenant qu'il semble découler d'un rapport cinématographique au monde – puisque, chez Winding Refn, la mise en scène paraît si prépondérante que tout devient cinéma.

Dharma Guns (La succession Starkov) de F.J. Ossang, est une promenade au cimetière des genres, l'expression occulte d'un monde en perte de sens où demeurent figés, comme une série d'impressions vagues, les souvenirs d'une multitude de films vus puis à demi oubliés. Mais il y a surtout la marque d'un lyrisme proprement cinématographique conçu à partir des vestiges de son histoire. Comme Jarmusch marchant dans les ruines du western avec *Dead Man* ou Godard jouant avec les limites de la science-fiction dans *Alphaville*, F.J. Ossang erre librement à mille lieues des clichés; et s'il les invoque de temps à autre, ce n'est que pour mieux les détourner par la suite à des fins purement poétiques. Les genres, dans *Dharma Guns*, se multiplient, s'enchaînent sans jamais qu'un seul ne s'impose définitivement. Récit d'espionnage, cinéma fantastique, science-fiction, film de zombies: toutes ces catégories, réduites à leur essence spectrale, s'entremêlent en un seul et unique flot onirique. Comme si c'était la mémoire même du spectateur, à la lisière du rêve et de la mort, que voulait mettre en scène l'auteur du *Trésor des îles chiennes*.

«The best films are like dreams you're never sure you've really had», affirmait Tilda Swinton dans *The Limits of Control* de Jim Jarmusch, après avoir évoqué le souvenir diffus du *Suspicion* d'Alfred Hitchcock; «I like really old films. You can really see what the world looked like thirty, fifty, a hundred years ago.» Ce qui se dégage de ce discours, c'est autant le désir d'oublier le cinéma que celui de s'en souvenir – l'oublier pour mieux s'y perdre, pour mieux l'assimiler, dans l'espoir de construire à l'aide de ces fragments d'images comme des éclats de rêve une mémoire totalement subjective du cinéma. Il en est du mouvement de la mémoire comme de la danse des molécules. La dégradation est un processus naturel, la ruine est inévitable tout comme l'est cette résurgence nostalgique: «In the near future, worn out things will be made new again by reconfiguring the molecules.» La science épouse le mouvement de l'art et vice-versa; le cinéma est hanté par son propre passé, tout comme les corps sont habités par l'histoire des molécules qui les composent, tout comme les instruments de musique en bois résonnent en silence, même lorsque l'on a arrêté de jouer.

Tout comme James Bond, le spectral Isaach de Bankolé est un «agent secret», un fantôme qui traverse son époque, la fend sans faire de remous. Il est cette ombre du présent, ce double déphasé dont parle Agamben. Pour lui comme pour tous les autres membres de ce réseau parallèle qu'il croise sur son chemin, le décalage est réellement un mode de résistance, un mouvement qui s'organise et passe à l'attaque. Avant d'être étranglé à l'aide d'une corde de guitare par de Bankolé qui s'est infiltré dans sa forteresse en utilisant de son propre aveu «son imagination», cette figure d'autorité anonyme qu'incarne Bill Murray rétorque à son assassin: «You people don't understand a thing about how the world really works. Your sick minds have been polluted with



©Teresa Isasa 2008



©Teresa Isasa 2008

THE LIMITS OF CONTROL (2009) de Jim Jarmusch. Isaach de Bankolé, un fantôme qui traverse son époque, et John Hurt.

crap: your music, your movies, science, fucking bohemians on hallucinogenic drugs... All that shit has poisoned you and it has nothing to do with the real world.» Ce que Jarmusch critique, c'est l'exécrable présomption d'un ordre établi qui accapare le monopole de la vérité alors que, depuis le début, le film répète que la réalité est arbitraire, que l'univers n'a pas de centre et pas de marges.

Dans le crépusculaire *Ghost Dog* de 1999, Jarmusch mettait en scène, sous la forme d'un hommage au cinéma de Jean-Pierre Melville, une poignée de cultures en voie de disparition: un tueur à gages s'appliquant à respecter «la voie du samouraï», quelques gangsters vieillissants au code d'honneur archaïque... Il y constatait la disparition progressive de ces cultures qui paraissaient, en quelque sorte, exister à l'abri du monde moderne et de son uniformité désolante. Sa vision dans *The Limits of Control* paraît somme toute plus optimiste. Ces îlots de résistance romantique, ces contre-cultures qui s'établissent en retrait du monde refusent de s'éteindre. Le cinéma tire son potentiel utopique de cet anachronisme qu'il oppose à l'ordre des choses et le cinéphile, par cette nostalgie qui le rattache à l'Histoire, refuse d'adhérer aveuglément à une époque en laquelle il ne se reconnaît pas. Si, vraiment, le cinéma appartient à un autre temps, qui peut permettre de mieux appréhender notre époque, qu'y a-t-il de mal à cela? Il existe encore, malgré tout. Voilà ce qui compte. 🎬