

Une certaine tendance du cinéma d'auteur

Thierry Horguelin

Numéro 47, janvier–février 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24727ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Horguelin, T. (1990). Une certaine tendance du cinéma d'auteur. *24 images*, (47), 59–61.



Don McKellar et Valérie Buhagiar dans *Roadkill* de Bruce McDonald. «Un film qui roule sur les traces de pneus de dizaines de «road movies» qui l'ont précédé»

UNE CERTAINE TENDANCE DU CINÉMA D'AUTEUR

par *Thierry Horguelin*

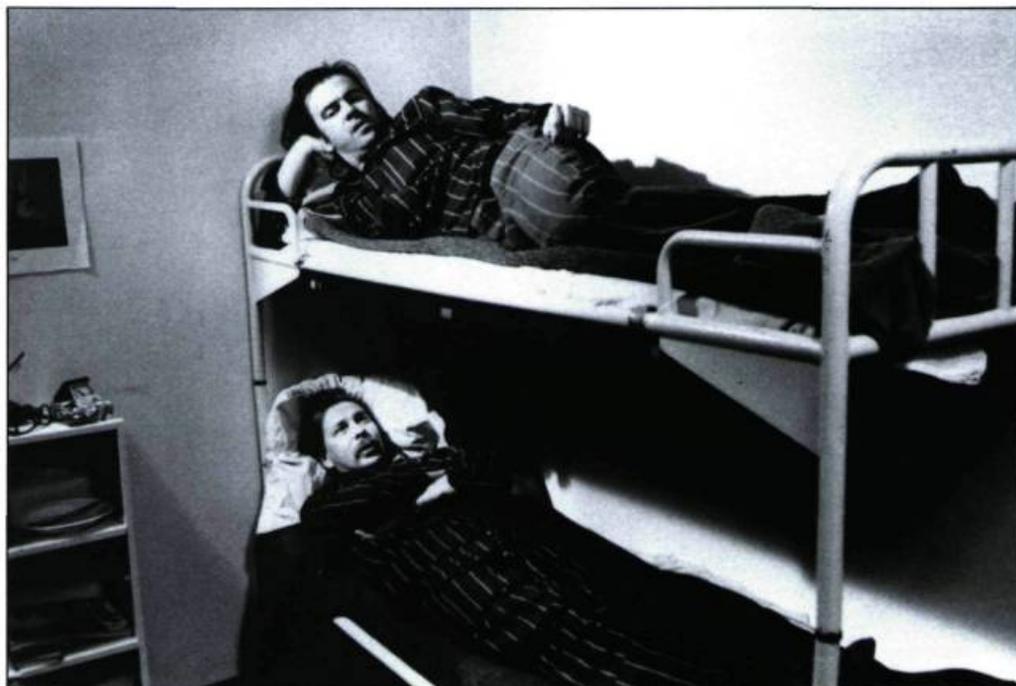
Ce n'est plus un secret pour personne: en trente-cinq ans d'un usage souvent abusif, la notion d'auteur a bougé, au point de n'être plus guère opérante aujourd'hui. On n'a pas fini de s'interroger sur ce glissement progressif qui, d'une catégorie polémique, d'un cheval de bataille critique forgé pour réhabiliter a posteriori des cinéastes méprisés à tort, a fait un label galvanisé servant à promouvoir et vendre des films tout au plus comme des «produits personnalisés». Le jour est arrivé où la «politique des auteurs» a triomphé, en s'imposant jusque dans la presse d'humeur, et où le mot, sinon la chose, s'est fatalement galvaudé.

Cette dérive insensible est contemporaine du moment où la «modernité» (autre mot dont l'usage à toutes les sauces a rendu l'emploi délicat) s'est muée en un (post-)modernisme qui en est la version digeste, branchée, certifiée conforme. Baudelaire déjà signalait que dans modernité, il y a mode, et la décision du Festival de consacrer cette année un volet aux films de mode et de publicité semble un acquiescement inquiétant à cette ambivalence.

Bien sûr, une petite fraction d'irréductibles continue, avec

la même patience têtue et le même goût du risque, à défricher du terrain en posant ses films comme autant de jalons singuliers. Mais dès lors qu'il devenait possible pour n'importe qui de s'autoproclamer «auteur», on a vu fleurir une myriade d'aspirants au titre un peu trop soucieux, avant même d'avoir fait leurs preuves, de profiter du bonus culturel de cette étiquette prestigieuse.

L'auteurisme a fait fortune et a engendré, tout comme le cinéma standard, ses recettes et ses procédés, ses poncifs et ses lieux communs. Le cinéma d'auteur s'est constitué en genres et en sous-genres. Le «cinéma US indépendant» en est un: témoin *Fun Down There*, de Roger Stigliano, qui en convoque la panoplie: initiation sexuelle sur fond d'underground new-yorkais, où la frontalité et le plan fixe, jamais réinvestis de sens par rapport au film où ils sont mis en œuvre, ne sont plus que de pauvres fétiches hérités de Warhol. Le «road movie» est en passe d'en devenir un autre. Ainsi *Roadkill*, de Bruce McDonald, malgré quelques séquences réussies et plusieurs trouvailles de détail, ne peut faire autrement que de rouler sur les traces de pneu des dizaines de films qui l'ont précédé dans



Ariel de Aki Kaurismaki

cette voie.

Mais ce qui aura le plus frappé cette année, c'est de voir au même moment Wenders et ses épigones (sans nuance péjorative), le Père et ses fils, tous guettés, à des degrés divers, par une même impasse.

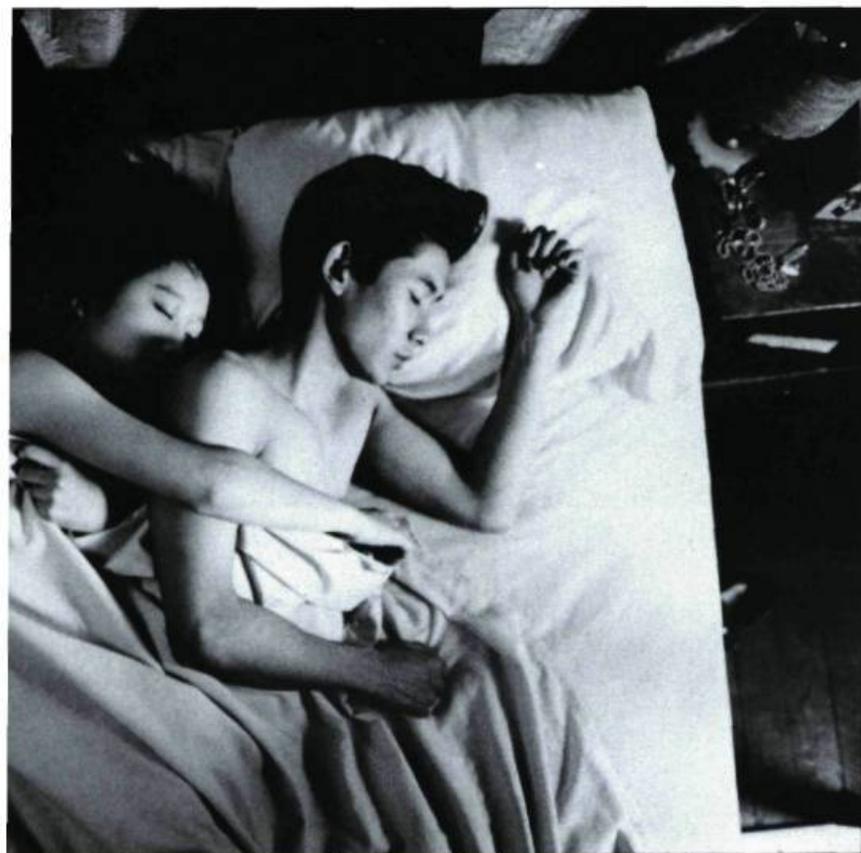
LE CONFORT DE LA FAMILIARITÉ

Carnet de notes sur vêtements et villes, Ariel, Mystery Train et Speaking Parts revendiquent une perfection décourageante. Ils s'avancent en terrain conquis. L'Auteur a congédié l'étrangeté et en a fini de ses inquiétudes. Il peut désormais exploiter son image de marque comme un fond de commerce et renvoyer au catalogue bien ordonné des thèmes, des références et des modèles de l'œuvre passé. Wenders, Kaurismaki, Jarmush et Egoyan jouent d'une connivence immédiate et d'un « nous sommes bien entre nous ». Or, ce qu'on aimait dans *Alice dans les villes, Shadows in Paradise, Stranger in Paradise* et *Family Viewing*, c'est que la mise en scène s'exposait au hasard et au péril de l'égarément — donc au risque de l'échec. Il fallait, spectateur, se perdre d'abord, avant d'espérer se retrouver ailleurs, différent. Plus de danger cette fois-ci : ça marche à tous les coups. Trop bien. Nos auteurs ont appris à calculer jusqu'à leurs dérèglements et c'est cela qui effraie : cette

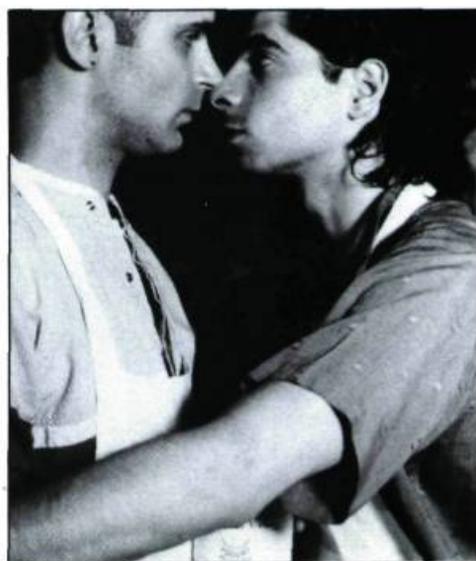
désarmante facilité à tout programmer, non seulement la maîtrise mais encore ces petits ratés, ce léger tremblement à quoi l'on reconnaît aussi un style. Du coup, il n'y a plus, justement, de style ; il n'y a que des effets de signature (par exemple cette hypertrophie du cadre qui est un trait formel commun aux quatre films : tout y est, en effet, encadré, verrouillé, rien n'échappe à la loi du Maître). La mise est jouée et gagnée d'avance, le film fournit son mode d'emploi avec l'emballage cadeau et l'on n'est plus si loin (j'exagère un peu) de l'univers fabriqué d'un Greenaway.

De loin le plus agaçant des films précités, *Carnet de notes sur vêtements et villes* est aussi le plus symptomatique, celui qui vise inconsciemment au cœur du problème, puisqu'il traite précisément de la mode. Sujet dont le cinéaste dit candidement au début de son film qu'il ne l'intéressait pas mais qu'il a fini par se laisser séduire, à sa façon. En dessinant par petites touches le portrait du couturier Yohji Yamamoto, Wenders n'a en effet aucune peine à se convaincre que mode et cinéma ont en commun une contradiction interne et motrice entre art, artisanat et industrie. La comparaison est presque trop évidente et elle tourne court assez vite, tandis que Wenders multiplie les jeux vains entre cinéma et vidéo, qui masquent mal la vacuité du propos. Cette montagne de tics et de trucs accouche d'une souris : Wenders découvre, grande nouvelle, que la vidéo





Youki Kudoh et Masatoshi Nagase dans *Mystery Train* de Jim Jarmusch. «Le cinéaste a congédié l'étrangeté et en a fini de ses inquiétudes. Il peut désormais exploiter son image de marque comme un fond de commerce»



Fun Down There de Roger Stigliano

est peut-être un art! S'il n'est jamais interdit à un cinéaste de détourner une commande, on peut trouver cavalière cette façon de se servir de son sujet comme d'un prétexte indifférent à tirer la couverture à soi.

Pareillement, mais de façon beaucoup moins crispante, *Speaking Parts* se prend au piège de sa propre fascination. On voit bien que, sur un sujet ambitieux et voisin de celui de *Sex, Lies and Videotape*, Egoyan s'est interdit les facilités d'un Soderbergh: pas de psychologie de classe moyenne, mais la mise en place d'un dispositif complexe, un peu théorique, qui multiplie interférences et mises en abyme, jusqu'à l'asphyxie. Le film est absorbé par les réseaux de communication qu'il voulait démonter, il se met en scène lui-même et se boucle dans sa paraphrase. La métaphore y est trop facilement lisible: qui n'a pas compris, dès les premières images, qu'il s'agit de solitude et d'aliénation à l'ère de l'audiovisuel?

Cet excès de visibilité, ce manque de creux et d'aspérités, c'est aussi ce qui ennuie dans *Mystery Train*. Jarmusch fait le plein de sens. La dérive et l'errance, la poésie du sordide et des «no man's land», la nostalgie des «fifties» et l'étirement de la durée ne forment plus qu'une collection de signifiants vidés de toute nécessité. Le parcours est minutieusement fléché, aucun détail ne risque de passer inaperçu tellement il est appuyé et même le dépouillement s'affiche avec ostentation. Le film est à

l'image du Japonais du premier épisode: la nonchalance, le détachement et le désœuvrement, à force de s'étudier dans la glace, se sont figés dans la pose du cliché.

Je m'attarderai moins sur *Ariel* dont il est rendu compte par ailleurs, sauf pour dire que ce qui gêne dans ce film plus d'une fois attachant, c'est que chaque fois que quelque chose va se nouer, l'émotion poindre, Kaurismaki a recours au clin d'œil ou au second degré pour se dédouaner, désamorcer ce que le filmage risquait d'engager et bien marquer qu'il n'est pas dupe. Or, comme dans *Mystery Train*, cette prévention se retourne contre son auteur, c'est elle qui paraît bien sotté, d'autant plus qu'elle s'exerce sur le dos des personnages.

Cela dit, faut-il préciser qu'Egoyan, Kaurismaki et Jarmusch ne déçoivent qu'à proportion des ambitions affichées? Leurs derniers films amplifient au moins autant les qualités que les défauts des précédents et on y sent à l'œuvre, à plus d'un moment, un tempérament de cinéaste (et non de simple faiseur d'images). Il faut espérer que ces œuvres représentent, dans le parcours de ces cinéastes encore jeunes, un moment de transition plus qu'un point de non-retour, pour peu qu'ils sachent, par la suite, risquer leurs acquis au lieu de vivre de leurs rentes. ■