

"Positif 1980-1996 : la force tranquille"

Présentation et orientations

Après avoir laissé derrière elle les riches années soixante-dix, *Positif* va traverser la décennie suivante avec assurance et continuer sa progression en termes de diffusion et de reconnaissance. Si au cours de la quinzaine d'années qui nous occupent, quelques alertes économiques ou éditoriales ont pu l'inquiéter – en septembre 1990 les rédacteurs sont devenus propriétaires du titre à l'issue d'un procès engagé avec les Éditions Opta –, la publication est parvenue à garder le cap souhaité, bénéficiant pour se faire de la stabilité d'un groupe de rédacteurs se renouvelant par petites touches. L'association avec l'éditeur P.O.L. en mai 1991 lui permit d'améliorer sa présentation avec un papier de qualité, une maquette claire, une iconographie en noir et blanc et des encarts publicitaires rares. Elle put aussi se tenir encore plus fermement à son principe rédactionnel : le lecteur doit saisir l'importance que revêt chaque film selon la place que sa recension prend dans le numéro (de la couverture pour les plus appréciés à la simple notule pour les moins indispensables).

La pratique de l'entretien, développée au cours des deux décennies précédentes, devient alors une règle : quasiment tous les "films du mois" sont accompagnés des propos des réalisateurs – ou de collaborateurs artistiques. Une proximité est donc entretenue, ce qui permet à la revue de publier nombre de textes signés par les créateurs. Ainsi peut-on lire au hasard des numéros Elia Kazan sur Yilmaz Güney, Wim Wenders sur le cinéma américain, Federico Fellini sur Toto, Michael Powell sur Martin Scorsese, Billy Wilder sur Erich von Stroheim, Bertrand Tavernier sur André Antoine... En janvier 1993, un espace est ouvert à cet effet : la rubrique "Voix off" proposera chaque mois un texte écrit spécialement pour *Positif* ou inédit en français. La première contribution est celle de Théo Angelopoulos, la deuxième, celle d'Emir Kusturica à propos de la guerre en ex-Yougoslavie ("L'incendie des feux nationalistes", n°384, fév. 93). Cette habitude nous mène à un n°400 (juin 94) exceptionnel, titré "Le cinéma vu par les cinéastes, 65 textes inédits". Dans ces 150 pages denses, il n'est guère facile de trier mais nous pouvons citer, parmi les écrits les plus consistants, ceux d'Olivier Assayas sur Andy Warhol, de Catherine Breillat sur *Baby Doll*, de Jean-Claude Brisseau sur *Psychose*, de Claude Chabrol sur Robert Aldrich, d'Otar Iosseliani sur Boris Barnet, d'Abbas Kiarostami sur *La Dolce vita*, de Mike Leigh sur *L'Arbre aux sabots*, de Chris Marker sur *Vertigo*, de Roman Polanski sur *Huit heures de sursis*, d'Eric Rohmer sur *Le Mécano de la General* ou de Bertrand Tavernier sur *Le Grondement dans la montagne*.

De par le fait que ces textes abondent et s'ajoutent aux entretiens et aux critiques de films, les noms de cinéastes mis en avant sur les couvertures sont particulièrement nombreux. Or, on peut estimer que, dans les années quatre-vingt, l'effervescence artistique de la période précédente est souvent retombée, que ce soit en Europe ou à Hollywood. Mais du côté de *Positif*, le nombre de films et de cinéastes soutenus est resté comparable et a pu même augmenter à certains moments. De surcroît, la revue tenta alors de rendre compte de toutes les sorties en salles. On peut alors en arriver à un effet de lissage ou, si l'on préfère, à un effet de masse. En lisant cette pile de numéros, on ne remarque pas de rejet aussi tonitruant et discutable que ceux dont pâtirent auparavant Rossellini, Hitchcock, Dreyer, Godard, Bresson et Melville. Des inimitiés durables, il en existe, mais, d'une part, le rayonnement des mal-aimés est moindre, et d'autre part, nous le verrons, ceux-ci peuvent être peu ou prou rattachés à un même exercice, très particulier, du cinéma. Pour autant, ce que l'on pourrait appeler un meilleur discernement ne fait pas de ces années-là les plus passionnantes de l'histoire de la revue. Pour la raison conjoncturelle déjà évoquée – le fléchissement artistique – et pour quelques autres. L'esprit de sérieux gagne du terrain, l'érotisme continue à en perdre. Quant à l'engagement politique, il se fait bien plus discret avec l'arrivée de la gauche au pouvoir.

On notera bien, au tournant des années quatre-vingt-dix, un regain de vigueur, dû notamment à l'accompagnement perspicace de nouveaux cinéastes et de nouvelles cinématographies à l'origine d'ouvertures qui manquèrent assez souvent à la décennie qui précède. Mais avant cela, fut adoptée une pratique éditoriale particulière qui, si elle a parfaitement atteint son but d'augmentation de l'audience et de l'influence de la publication, a eu également des effets pervers – qui se font sentir aujourd'hui encore. En mars 1987 s'affiche pour la première fois un éditorial et, à lire les suivants, un clou semble enfoncé : "Se souvient-on que c'est dans les colonnes de *Positif* que *Tex Avery* fut interviewé pour la première fois et par les soins de Robert Benayoun, avant de connaître aujourd'hui le succès que l'on sait ?" (n°316, avr. 87), "Positif a eu trente-cinq ans l'an passé. D'aucuns, en lisant les noms qui font ou ont fait cette revue, trouveront difficilement ailleurs la réunion d'auteurs dont les nombreux travaux sont reçus comme indispensables." (n°323, jan. 88), "Dans le *Guide international de la presse 1988*, édité par l'Office universitaire de presse, on peut lire ces lignes : « Il faut soutenir *Positif*, probablement la dernière revue spécifiquement cinéophile, et qui n'a pas cédé aux modes et au nouveau look en matière de presse cinéma »." (n°327, mai 88), "Eastwood sur qui *Positif* a retenu l'attention de ses lecteurs en lui consacrant déjà un dossier rétrospectif et en s'entretenant à deux reprises avec lui, sur sa carrière et sur *Pale Rider*. Son dernier film, *Bird*, expression très personnelle de sa passion pour le jazz, aurait selon nous mérité la Palme d'or. A cette occasion, Clint Eastwood répond avec faconde et intelligence aux questions de Michel Ciment et Hubert Niogret, au cours du plus long entretien accordé par le cinéaste en Europe." (n°329-330, juil. 88), etc. Clairement, ces éditoriaux signés par "La rédaction" – mais derrière lesquels il est impossible de ne pas entendre la voix de l'animateur principal de la revue, Michel Ciment –, sont destinés à placer les cinéastes appréciés

dans la "ligne *Positif*". La revue doit également se "vendre" tout en se démarquant, ces temps-là étant notamment ceux de *Première* et de *Studio Magazine*. La démarche a son utilité pour les nouveaux lecteurs puisqu'elle permet de bien situer la revue dans sa propre histoire et d'affirmer une identité. En revanche, elle prend souvent l'allure d'une auto-célébration.

Il faut avouer cependant que cette approche revendicative – qui perdure de nos jours – a porté ses fruits au moment du quarantième anniversaire de la revue en mai 1992. Cette date figure un tournant pour *Positif*, qui semble alors se faire entendre comme jamais auparavant. L'occasion fut saisie pour concocter une belle double livraison (n°375-376). Peter Sellers en Hrundi V. Bakshi prend la pose sur la couverture tandis qu'à l'intérieur, Edward Yang voisine avec Manoel de Oliveira, Blake Edwards et Maurice Pialat et qu'un texte sur la guerre d'Indochine vue par le cinéma français précède un dossier sur la couleur au cinéma. Mais le principal intérêt réside dans les textes rédigés spécialement pour l'anniversaire. Le fondateur Bernard Chardère félicite les "amateurs de cinéma" qui officient depuis quarante ans, tout en glissant des remontrances – le nez collé sur l'actualité et la trop grande place accordée à trop de films. Puis, après quelques instructives correspondances de la première époque de *Positif* et un panorama historique classique de Michel Ciment, on parcourt les réflexions d'Alain Masson dans "Une critique sans classicisme", texte orgueilleux mais pas aveugle, dont on retient quelques phrases peu attendues : "*En dépit des modifications, jamais révolutionnaires, qu'a connues cette revue, il n'est pas impossible d'écrire une partie de son histoire à partir de ses choix initiaux. L'hostilité au classicisme avait ses motifs politiques, mais elle exprimait aussi une impertinence, la volonté de ne pas s'en laisser conter, une rigueur dévastatrice. (...) Cette attitude a entraîné beaucoup d'erreurs de jugement. Elle en entraîne encore. Mais la critique est à ce prix. (...) Sur les mérites qui font un bon film, aucun d'entre nous n'est d'accord avec les autres, ni sans doute avec lui-même.*"

Ici réside sans doute la difficulté majeure que doit affronter une revue de cinéma : trouver un équilibre entre le maintien d'une ligne éditoriale claire et l'expression des subjectivités qui l'animent. C'est pour prendre ce problème à bras le corps que tout au long de l'année 1981 est proposée une série intitulée "Le cinéma et nous" dans laquelle, partant des bases édifiées ("*recherche historique, exercice pluriel de toutes les grilles critiques, engagement politique dans une perspective globale de gauche, affirmation du plaisir cinématographique, choix esthétiques hors des modes et des chapelles.*"), les membres de la rédaction exposent successivement leur conception personnelle du cinéma. L'expérience est prolongée à partir de janvier 1982 sous une autre forme, celle d'un "bloc-notes" tenu chaque mois par un rédacteur différent. Dans ces pages, se signale parfois la singularité des jugements de chacun au regard de l'orientation générale de la revue. On peut y découvrir que Paul-Louis Thirard rechigne devant *Out of Africa*, qu'Emmanuel Carrère dégomme *Blue velvet*, qu'Alain Garsault vante les mérites de la série *Miami vice*, juge *La Dame de Shanghai* médiocre et ne retient de l'œuvre de Leone que *Le Colosse de Rhodes*... Bien sûr, ces aveux détonants restent peu nombreux mais ils retiennent l'attention. Cela d'autant plus qu'ils disparaîtront quasiment par la suite, sans doute pour "préserver la ligne".

Rendre compte de l'actualité tout en éclairant le passé du cinéma : ce double mouvement animant la revue depuis ses débuts ne faiblit pas, bien au contraire. L'actualité est celle des sorties en salles, des festivals et des genres cinématographiques. Nous verrons plus loin comment furent traités les principaux cinéastes en activité durant la période 80-96 mais signalons d'ores et déjà que de précieux éclairages furent portés sur diverses cinématographies nationales, qu'elles soient espagnole, soviétique (une série permise par les libérations de films de la glasnost et culminant avec les rencontres de Vitali Kanevski et de Kira Muratova) ou iranienne (le n°368 d'octobre 91 propose un premier entretien avec Abbas Kiarostami et des "Repères pour une histoire du cinéma iranien" par Jean-Pierre Berthomé). Par ailleurs, au cours des années quatre-vingt, le cinéma britannique est l'objet d'une grande attention.

La constitution de dossiers thématiques devient une habitude mensuelle à partir de 1985 et la plupart sont particulièrement informés. Les plus remarquables et les plus attrayants sont souvent ceux consacrés à des cinéastes. Celui de juin 83 propose un grand entretien avec Billy Wilder mené par Michel Ciment (n°268), alors que celui de l'été 85 prend la forme d'un hommage de soixante pages à Joseph Losey (n°293-294). Une poignée d'autres nous paraissent indispensables : les deux consacrés à Max Ophuls (contenant "Le tombeau de Max Ophuls" par Jean-Loup Bourget, "L'heure exquise : Max Ophuls, temps et mouvement" par Christian Viviani et "La gravité du frivole" par Alain Masson, n°232-233, juil. 80, puis "Neiges éternelles", sur *Liebelei*, par Olivier De Bruyn, "Ophuls au milieu du gué" par Vincent Amiel et "Des effets et des feux", sur *Madame de*, par Gérard Legrand, n°381, nov. 92), le dossier Fritz Lang de l'été 91 (n°365-366, dans lequel on peut lire "Lang vivant" par Yan Tobin, "Les corps et la raison", sur *Le Retour de Franck James*, par Vincent Amiel, "L'abîme et le diamant" par Gérard Legrand et "Glissade suivie de chute, sur la route accidentée de Moonfleet" par Christian Viviani, sur *Les Contrebandiers de Moonfleet*), le dossier Alexander Mackendrick de février 92 (n°372, qui voit se succéder un entretien avec le cinéaste, "Spectrographie d'un météore" par Jean-Pierre Berthomé, "Noir par omission", sur *Le Grand chantage*, par Christian Viviani et "Trois fables", sur *Whisky à gogo*, *L'Homme au complet blanc* et *Tueurs de dames*, par Yann Tobin), un double dossier Buñuel (n°391, sep. 93 et n°392, oct. 93, avec "Buñuel au Mexique, l'art de la subversion" par Sylvie Rollet, "Buñuel en Espagne : 1933-1936" par Marcel Oms, "Donner corps au secret : les derniers rêves de Buñuel" par Vincent Amiel et "Le presbytère n'a rien perdu de son charme ni le jardin de son éclat", sur *Le Charme discret de la bourgeoisie*, par Agnès Peck) et enfin le dossier Sacha Guitry de mai 95 (n°411, reposant sur "Guitry, l'amateur" par Christian Viviani, "L'absence de corps ou le paradoxe amoureux" par Vincent Amiel, "Il faut rendre à Cambonne..." par Claire Vassé et "Un homme trop occupé" par Michel Ciment).

Les rédacteurs et les écrits

Parcourir ces numéros peut faire naître l'impression que, sur certaines périodes, les écrits sur le passé, proche ou lointain, du cinéma sont plus marquants, plus singuliers et personnels que les critiques d'actualité, que *Positif* est plus une revue d'écriture historique qu'une revue offensive et réactive. C'est que la critique "à la *Positif*" a eu quelque fois tendance à devenir plus "sensible" que mordante et à s'égarer légèrement en visant une sorte d'encyclopédisme, démarche qui s'avère souvent féconde dans les papiers destinés à croiser plusieurs œuvres contemporaines mais qui l'est moins lorsqu'il faut se concentrer sur un seul film. Certainement, la sobriété de la présentation, la consistance des dossiers et la place accordée aux reprises en salles contribuent "positivement" à cela et il convient d'ajouter, d'une part, qu'il est difficile pour un auteur d'exceller dans deux types de traitements – à chaud et à froid – qui se révèlent assez différents et, d'autre part, que la relecture d'un classique connu autorise plus facilement une approche critique parcellaire, intime, ou ciblée sur un détail que la première analyse d'un nouveau film.

L'approche "historique" ne mène donc pas, fort heureusement, à des écrits sans âme. Sur ce plan-là, il convient de mettre en avant, tout d'abord, le travail de Christian Viviani, qui a produit des textes historiquement très référencés, quelques fois à l'excès, mais le plus souvent très vivants. Les actrices du Hollywood classique, de Bette Davis à Marlene Dietrich, l'inspirent, tout comme les producteurs, à qui il consacra une belle série ("D.O.S. À petite dose", sur David O. Selznick, n°289, mars 85, "D.F.Z., un renard du vingtième siècle", sur Darryl F. Zanuck, n°290, avr. 85, "Sam Spiegel (1903-1985) à travers le miroir, obscurément", n°301, mars 86). Ses études sur Clarence Brown, Henry King, Mario Camerini, Pietro Germi et Alexander Korda sont éclairantes, la meilleure étant peut-être celle qui détaille le style de Michael Curtiz ("Le montreur d'ombres : Michael Curtiz et la Warner Bros.", n°341-342, juil. 89). Dans le même registre "historique", nous pouvons prendre en compte les écrits de Jean-Loup Bourget sur Vincente Minnelli, John Ford ou Rex Ingram et les études – classiques et quelque peu encombrées – de Michel Cieutat sur les acteurs américains.

Yann Tobin (ou N.T. Binh) est un autre rédacteur aimant à revisiter les classiques, ceux de Minnelli, Lubitsch, Powell ou Preston Sturges, de Mizoguchi ou Naruse. De ce dernier, *Nuages flottants* est le sujet d'un remarquable texte "« Parfois, il pleut trente-cinq jours par mois », le long duquel est tracé un étonnant mais stimulant parallèle : "Comme Hitchcock « maître du suspense », dans *Vertigo*, Naruse, « spécialiste du mélodrame familial » explore ici les abîmes de la passion, et conduit le spectateur dans une série de fausses pistes stylistiques pour mieux le prendre à la fin dans ses filets" (n°279, mai 84). Les études de Tobin sont des plus agréables à lire ("Mitchell Leisen faiseur de rêves", n°322, déc. 87, "Astaïre, le mouvement", n°323, jan. 88, ou "André De Toth", n°407, jan. 95) mais ses critiques liées à l'actualité le sont autant. Citons par exemple "Si ce meurtre sert mon film..." (sur *De la vie des marionnettes* d'Ingmar Bergman, n°236, oct. 80), "Reality wrecking" (sur *Coup de cœur* de Francis Ford Coppola, n°261, nov. 82), "Les blues trop tard" (sur *Love streams* de John Cassavetes, n°287, jan. 85), "Osmose" (sur *Les Affranchis* de Martin Scorsese, n°356, oct. 90). Pareillement à l'aise dans les deux exercices, Barthélemy Amengual, précoce et fidèle compagnon – plutôt que rédacteur à part entière – de *Positif*, répondit souvent présent au tournant des années quatre-vingt avant d'espacer malheureusement ses interventions. On apprécie ses textes fournis et singuliers comme "La structure de l'églantine" (sur *L'Homme qui tua Liberty Valance* de John Ford, n°243, juin 81), "Tarkovski le rebelle : non-conformisme ou restauration" (n°247, oct. 81), "Renoir réaliste : la co-naissance par la ressemblance" (n°257-258, juil. 82), "D.W. Griffith : le temps, l'espace, la volupté" (n°265, mars 83), "Une esthétique « théâtrale » de la réalité" (sur Théo Angelopoulos, n°288, fév. 85), ou "Quand le décor est le film : notes sur l'expressionnisme allemand cinématographique" (n°331, sep. 88).

Si nous continuons d'évoquer les critiques prolongeant leur travail de la décennie précédente, il faut mentionner quelques belles contributions du poète surréaliste tchèque Petr Kral comme "La vie des coulisses" (sur *Le Dernier métro* de François Truffaut, n°236, oct. 80), "L'Âge d'or aujourd'hui" (sur *L'Âge d'or* de Luis Buñuel, n°247, oct. 81), "Le retour de Wim Wenders" (sur *L'État des choses*, n°261, nov. 82), "Traversée du désert : de quelques constantes antonioniennes" (sur Michelangelo Antonioni, n°263, jan. 83), "Adieu au héros" (sur *Le Voyage à Cythère* de Théo Angelopoulos, n°288, fév. 85) ou "La maison en feu" (sur Andreï Tarkovski, n°304, juin 86). Il faut de même saluer la constance de Michel Sineux en citant, parmi ses nombreux écrits : "Libre-penseur, libre-rêveur" (sur *La Cité des femmes* de Federico Fellini, n°236, oct. 80), "Comme un système d'échos" (sur *Autour de minuit* de Bertrand Tavernier, n°307, sep. 86), "Je vais sûrement dire des banalités..." (sur *Quelques jours avec moi* de Claude Sautet, n°331, sep. 88) ou "Familles, je vous aime" (sur *A bout de course* de Sidney Lumet, n°334, déc. 88). Il faut également relever l'activité d'Emmanuel Carrère, de Françoise Audé, de Michael Henry, d'Hubert Niogret, d'Olivier Eyquem...

Alain Garsault a poursuivi de son côté l'exploration du cinéma de genre américain. L'attention que *Positif* a fini par porter à Clint Eastwood, David Cronenberg ou John Carpenter est en grande partie le résultat de ses efforts. Sa critique de *Prince des ténèbres*, titrée "Un maître du fantastique ? Oui, un cinéaste" résume parfaitement son apport ("*Les qualités de Carpenter sont des qualités toutes classiques. A preuve : son sens de l'ellipse. Elles brillent dans un cadre où on pourrait ne pas s'attendre à les trouver tant le tout venant de l'horreur néglige l'art de raconter. Ce sont des qualités qui suffiraient, si Carpenter n'œuvrait pas dans le fantastique, à consacrer son talent en termes emphatiques. Il semble qu'en France, en 1988, le fait de créer dans un tel « genre » entraîne encore le mépris de la critique. Mais... patience !*", n°329-330, juil. 88).

Une plume bien acérée est celle de Jean-Pierre Jeancolas. Son terrain privilégié est l'Histoire, mais il aborde celle-ci par ses répercussions dans les œuvres contemporaines, et il le fait de manière vigoureuse, engagée, polémique, ce que montrent bien "C'était un temps déraisonnable..." (sur *Docteur Petiot* de Christian de Chalonge, n°356, oct. 90), "D'une

Pologne, dans le temps européen" (sur *Europa, Europa* d'Agnieszka Holland et *Korczak* d'Andrzej Wajda, n°361, mars 91), "Fonction du témoignage 2 : le cinéma français et l'occupation" (n°416, oct. 95) et ses papiers consternés rendant compte des ouvrages de Claude Autant-Lara (n°285, nov. 84, puis "Lettre à un cinéaste mort", n°323, jan. 88). Précisons toutefois que Jeancolas ne s'est pas illustré dans ce seul registre (lire "Le tub de madame Théo", sur *Van Gogh* de Maurice Pialat, n°369, nov. 91 ou "Clouzot en 1991", n°374, avr. 92).

L'une des figures les plus importantes de la revue est aussi l'une des plus insaisissables. Pour lire Alain Masson, il faut passer par-dessus quelques détails qui ne manquent pas d'agacer – attaques régulières contre la critique en général, renvois plus ou moins discrets aux textes de ses co-rédacteurs, sous-entendus, tournures désuètes –, il faut accepter que la recherche de la rigueur écrase certaines œuvres sous les références classiques – la critique de *Quand Harry rencontre Sally* de Rob Reiner est titrée "Philémon et Baucis", n°346, déc. 89 –, et éviter ses pamphlets sur le cinéma français et américain, pas forcément très lisibles. En revanche, il parvient de manière unique à définir le style de cinéastes comme Yasujiro Ozu ("La netteté est l'ornement de la justesse", n°239, fév. 81), Kenji Mizoguchi ("L'ascension de Madame Oyu", sur *Miss Oyu*, n°277, mars 84), Mikio Naruse ("Un humour pathétique", n°388, juin 93), Martin Scorsese ("L'inquiétude de la représentation", n°303, mai 86), Blake Edwards ("Une belle pagaille", sur *Un sacré bordel !*, n°308, oct. 86) ou Roman Polanski ("Le regard et la présence", sur *Frantic*, n°327, mai 88, excellent texte sur la notion de point de vue : "L'originalité du film de Polanski ? Elle tient sans doute à la façon exclusive dont la narration s'attache au protagoniste. Pas de séquence que domine un autre intérêt. Peu de plans qui ne s'associent à son point de vue, soit en le montrant, soit en découvrant ce qu'il voit. Ce procédé n'a rien de singulier, mais dans ce genre de films il n'a jamais été employé avec une aussi intransigente constance ni par Lang ni par Hitchcock"). L'écriture de Masson, qui aime revenir régulièrement vers Méliès ou Feuillade, semble parfois hors du temps, mais des œuvres aussi modernes que celles d'Hou Hsiao-hsien et, surtout, de Peter Greenaway peuvent être soumises avec profit à son analyse.

Les "anciens" Robert Benayoun et Gérard Legrand sont encore présents durant cette période. Le premier se consacre quasi-exclusivement à ses cinéastes fétiches : Resnais ("Le retour au pays natal", sur *Mon Oncle d'Amérique*, n°231, juin 80), Antonioni ("La dialectique du détachement", sur *Identification d'une femme*, n°263, jan. 83), Fellini ("Fellini-Fellini : une pub pour le cinéma ?", sur *Ginger et Fred* de Federico Fellini, n°300, fév. 86), Paradjanov ("L'orfèvre de l'insoumission", sur *La Légende de la forteresse de Souram*, n°310, déc. 86, l'un de ses plus courts mais plus beaux textes), Gilliam ("L'empire du fabuleux", sur *Les Aventures du Baron de Munchausen*, n°337, mars 89). Quant au second, il est le responsable de ce qui constitue peut-être le plus bel ensemble de textes critiques du *Positif* de l'époque. L'une des raisons principales émerge à la lecture du très personnel "Au bois dormant, une jeune Parque". Devant cette étude croisée de *Laura* et de *Mark Dixon*, détective d'Otto Preminger (n°279, mai 84), on réalise que Legrand est l'un des rares à avoir assumé le "je" et, plus déterminant encore, le seul à s'être retourné régulièrement sur ses propres écrits ou impressions pour les préciser, les moduler, voire, les contredire : "On sait peut-être qu'il y a un peu plus de trente ans, lorsque pour la première fois j'écrivis « sur » le cinéma, je parlai à propos de *Laura* d'une « apparition décisive » (!) du « concept d'éternité ». Emphase de la jeunesse : cette apparition n'a rien décidé, sinon peut-être en partie de ma « vocation » de critique, et du regret permanent de n'avoir pu complètement et correctement expliciter ce que j'entends par métaphysique du cinéma. Quant au « concept d'éternité », le cinéma n'étant pas énonciateur de concepts, disons que *Laura* en suggère la notion, un peu plus que le sentiment". Sa production pour la revue est massive et on peut énumérer quantité de bornes : "Les deux testaments (sur *Nick's movie* de Wim Wenders et Nicholas Ray et *Au-delà de la gloire* de Samuel Fuller, n°232-233, juil. 80), "L'effacement des traces" (sur *La Cinquième victime* et *L'Invraisemblable vérité* de Fritz Lang, n°248, nov. 81), "Hitchcock au quart de siècle, en quatre mouvements" (n°281-282, juil. 84 et n°284, oct. 84), "Le texte et la lumière" (sur *Le Rayon vert* d'Eric Rohmer, n°307, sep. 86), "... et du charme à revendre" (sur *La Petite voleuse* de Claude Miller, n°336, fév. 89), "Tracé d'une comète" (sur *Céline* de Jean-Claude Brisseau, n°374, avr. 92), "La volute et la chanterelle" (sur *Un cœur en hiver* de Claude Sautet, n°379, sep. 92). Ajoutons que l'homme se singularisa par l'accueil chaleureux qu'il réserva à plusieurs livres écrits par des auteurs issus de la "maison d'en face" : Pascal Bonitzer, Eric Rohmer, Jean Douchet, Jean-Claude Biette, Serge Daney.

Parmi les signatures apparues dans les années quatre-vingt se détache celle de Vincent Amiel, auteur de nombreux écrits de qualité. Citons "Les lieux de Mikhalkov" (sur *Cinq soirées*, n°231, juin 80), "Mouvements d'un couple, et de la société", (sur *Madame de*, de Max Ophüls, n°257-258, juil. 82), "La pesée du présent" (sur *L'Argent* de Robert Bresson, n°269-270, juil. 83), "Trois cinéastes sur le bord des planches : Cavalier, Deville, Resnais" (n°308, oct. 86), "Le fou noir et la dame blanche" (sur *Bird* de Clint Eastwood, n°329-330, juil. 88), "Le désir, et la subtilité des gris" (sur *The Servant* de Joseph Losey, brillamment dégagé du baroque, n°370, déc. 91), "Nature morte à la viole de gambe, dite « du secret perdu »" (sur *Tous les matins du monde* d'Alain Corneau, n°371, jan. 92 : "En fait, la mise en scène joue d'une simplicité apparente, mais ne va pas assez loin, sans doute, pour pouvoir créer ce vide, cette aspiration qui emporterait les sens. Les plans sont fixes, certes, résolument, mais les changements d'angles, les hauteurs de regard restent encore insignifiants, parce que conventionnels. Ozu, que Corneau aime à citer, n'est efficace que parce qu'il est systématique. Dans la demi-mesure il n'aurait aucun intérêt."), "Sur la ville de Prague, et quelques uns de ses habitants remarquables" (sur *Kafka* de Steven Soderbergh, n°374, avr. 92), "Un lancinant sentiment d'absence" (sur *Le Maître de marionnettes* de Hou Hsiao-hsien, n°394, déc. 93). Une autre contribution essentielle est celle de Jean-Pierre Coursodon, qui a donné à *Positif* des études imposantes, argumentées et nuancées des grands films américains contemporains : "Altman '88 : for real" (sur *Tanner '88* de Robert Altman, n°333, nov. 88), "Plus grand que nature" (sur *Tucker* de Francis Ford Coppola, n°335, jan. 89), "« Out of the past »" (sur *Impitoyable* de Clint Eastwood, n°380, oct. 92), "Manhattan melodrama" (sur *Maris et femmes* de Woody Allen, n°382, déc. 92), "By any means necessary" (sur *Malcolm X* de Spike Lee, n°384, fév. 93), "Carver in Altmanland" (sur *Short cuts* de Robert Altman, n°395, jan. 94), "Rien ne va plus" (sur *Casino* de Martin

Scorsese, n°420, fév. 96). Dans le même temps, d'autres rédacteurs ont progressivement pris leurs marques : François Ramasse, Jean A. Gili, Eric Derobert, Philippe Rouyer ou Pascal Pernod.

Le renouvellement s'effectue de façon identique dans les années quatre-vingt-dix. Sylvie Rollet ne fut pas la plus prolifique mais ses analyses restent parmi les plus pertinentes publiées dans le *Positif* de l'époque : "Théo Angelopoulos ou le cinéma comme théâtre du temps" (n°370, déc. 91), "L'histoire est-elle une comédie ?" (sur *Le Voyage des comédiens* de Théo Angelopoulos, n°383, jan. 93), "De Döblin à Fassbinder" (sur *Berlin Alexanderplatz* de Rainer Werner Fassbinder, n°389-390, juil. 93), "Le cinéma d'Atom Egoyan, « à la pointe extrême de la conscience »" (n°406, déc. 94), "Filmer le désordre" (sur Emir Kusturica, n°417, nov. 95). Rapidement, se signale également la plume de Noël Herpe : "René Clair ou l'or du silence" (n°384, fév. 93), "L'enfer du même" (sur *Vive l'amour* de Tsai Ming-liang, n°410, avr. 95), "L'exil et le royaume" (sur *Le Regard d'Ulysse* de Théo Angelopoulos, n°415, sep. 95), "Les films criminels de Clouzot : le mauvais demiurge" (n°419, jan. 96). Pour la première moitié de cette décennie 90, notons encore les arrivées d'Olivier Kohn, Olivier De Bruyn, Agnès Peck, Stéphane Goudet ou Claire Vassé. De 1980 à 1996, le rythme de parution est mensuel, sans plus aucun accroc, et c'est un ensemble de près de deux cents numéros qui se constitue. D'un tel volume, il eut été surprenant de ne pas extraire une quantité significative de textes de qualité, d'autant que le comité de rédaction s'est progressivement étoffé jusqu'à compter une vingtaine de membres, à laquelle il faut ajouter une dizaine de correspondants – l'écriture critique y est tout de même moins homogène que dans les années soixante et soixante-dix, certaines contributions s'avérant moins enthousiasmantes que d'autres.

Et Michel Ciment dans tout cela ? Celui qui va finir par symboliser, aux yeux du public, *Positif* à lui tout seul ne rédige en fait quasiment plus de critiques de films. Il privilégie plutôt les comptes-rendus et les notes de festivals, les entretiens – nombreux – avec les cinéastes et les articles généraux sur le cinéma français et la critique. "De la critique dans tous ses états à l'état de la critique" (n°313, mars 87) est une lamentation non dénuée de fondements sur le renoncement de certains titres et collègues de la presse, sur la réduction de l'espace rédactionnel et sur le recours régulier mais peu justifié aux dithyrambes. A travers ses papiers de réaction et ses notes de lecture, il tente constamment de démasquer les "réécritures de l'histoire" pouvant se faire à la défaveur de la revue, notamment bien sûr lorsqu'elle est comparée aux *Cahiers du Cinéma*, et il défend son idée personnelle de la critique, se plaignant par exemple des "mises au pilori" orchestrées par Gérard Lefort dans *Libération* – mais Ciment feint alors d'oublier que *Positif* était aussi réputée, deux ou trois décennies plus tôt, pour son agressivité.

Les cinéastes

"Entretenir un dialogue régulier avec les forces vives du cinéma contemporain a toujours été une des préoccupations de *Positif*. Il ne s'agit pas d'une « politique » des auteurs aveugle qui défendrait systématiquement l'œuvre d'un réalisateur. Nous taïrons charitablement les noms des cinéastes que nous avons soutenus, parfois brièvement à leurs débuts, souvent plus longuement, puis que nous avons progressivement délaissés tant leur évolution ne correspondait pas à nos espoirs." Cet extrait d'éditorial (n°370, déc. 91) redouble les quelques mots écrits précédemment par Michel Ciment dans un "bloc-note" de mars 88. Il y pointait le ressassement d'Herzog, Ferreri et Wajda, après ceux de Rocha, King Hu, Frankenheimer, Jancsó. Il est vrai qu'après un article d'Emmanuel Carrère titré "Impasses" (n°230, mai 80), la trace de Werner Herzog se retrouve difficilement dans les pages de *Positif*. Celle d'Andrzej Wajda est plus aisée à suivre mais les critiques ou les notules qui la signalent ne sont jamais enthousiastes. Marco Ferreri, bien qu'embarqué lui aussi sur une pente descendante selon *Positif*, a tout de même droit à plus d'attention, *Conte de la folie ordinaire* étant l'occasion d'un entretien et ses films suivants faisant l'objet de critiques bienveillantes. Mais d'autres cinéastes, non cités par Ciment, furent effectivement mis plus ou moins de côté : Carlos Saura, Alan J. Pakula, Alain Tanner, Marco Bellocchio, Monte Hellman, Dusan Makavejev.

La "politique des auteurs", s'est toujours pratiquée à *Positif*, mais, comme le montrent les quelques lignes reprises ci-dessus, à demi-mot, comme pour ne pas faire trop d'honneur à ceux qui ont fait entrer cette expression dans le langage commun. Dans cette optique, John Huston aura été jusqu'au bout le cinéaste idéal pour la revue, l'« auteur » qui pouvait attirer toutes les louanges et, aussi bien, être jugé négativement pour quelques travaux alimentaires. Ainsi, après les médiocres *Phobia* et *A nous la victoire*, les trois derniers films, *Au-dessous du volcan*, *L'Honneur des Prizzi*, et *Gens de Dublin* soulevèrent l'enthousiasme. En janvier 88, un texte de Christian Viviani, "Promenade, avec amour, après la mort" (n°323), "clôt" parfaitement la relation entre la revue et le cinéaste en revenant sur l'œuvre, ses hauts et ses bas. Parmi les autres grands noms "historiques", Michelangelo Antonioni fit deux retours remarquables : avec *Identification d'une femme* (trente-cinq pages dans le n°263 de janvier 83, contenant un entretien, trois textes du cinéaste, trois critiques et deux études) puis, malgré les "réserves que l'on peut formuler", avec *Par-delà les nuages* en 1996. Akira Kurosawa fut célébré pour *Kagemusha* et *Ran* avant les tièdes réceptions de *Rêves* et de *Rhapsodie en août*, *Madadayo* suscitant enfin l'admiration. Si Andreï Tarkovski et Ingmar Bergman réalisèrent alors peu de films (*Nostalgie* et *Le Sacrifice*, *De la vie des marionnettes*, *Fanny et Alexandre* et *Après la répétition*), ils n'en furent pas moins très présents dans les pages de *Positif*.

Les cinq cinéastes que nous avons détaché de la période précédente pour les qualifier "d'auteurs *Positif*" n'ont pas changé de statut, loin de là. Stanley Kubrick, entre 1980 et 1996, n'aura offert que deux œuvres, *Shining* et *Full metal jacket*, mais elles furent amplement commentées (une couverture et trois approches critiques pour la première, dont "Les Deux visages du fantastique" par Alain Garsault, n°234, sep. 80 et n°238, jan. 81, et un dossier pour la seconde,

n°320, oct. 87). De la sortie d'*Excalibur* à celle de *Rangoon*, la place accordée à John Boorman est vaste (pas moins de vingt-cinq pages tournent autour de *La Forêt d'émeraude* dans le n°293-294 de l'été 85). Si un lieu commun veut que Robert Altman ait connu une traversée du désert entre *Un mariage* (1978) et *The player* (1992), la lecture de *Positif* le contredit radicalement : voici, avec Martin Scorsese et Bertrand Tavernier, le cinéaste qui aura été le plus souvent mis en vedette entre ces deux dates. Avant même le retour du succès en 1992, on trouve en effet deux couvertures et cinq entretiens pour une dizaine de films, d'*Un couple parfait* à *Vincent et Théo*, tous étudiés favorablement. Bien évidemment, la série *The Player*, *Short cuts*, *Prêt-à-porter*, *Kansas City* ne fera que renforcer un lien déjà privilégié. En ce temps-là, Francesco Rosi n'est pas plus abandonné et les sorties de ses films fournissent l'occasion de publier plusieurs articles inspirés ("Un réalisme magique" par Michel Sineux et "Là-bas et maintenant, autrefois et loin" par Gérard Legrand, sur *Le Christ s'est arrêté à Eboli*, n°230, mai 80, "La flamme d'une chandelle" par Legrand à nouveau et "Le cinéma est encore un art visuel" par Alain Garsault, sur *Trois frères*, n°244-245, juil. 81, ou "Frisson politique, lucidité poétique" par Jean-Philippe Domecq, n°278, avr. 84). Le cinquième "auteur-maison", Federico Fellini est suivi avec passion de *La Cité des femmes* à son œuvre ultime, *La Vocce della luna*. Vingt pages furent consacrées à la présentation d'*Et vogue le navire* trois mois avant sa sortie française (n°272, oct. 83), *Ginger et Fred* fut le prétexte d'un entretien sur Cinecittà (n°300, fév. 86) et à la mort du cinéaste fut publié un nouvel entretien de seize pages (n°409, mars 95).

De façon plus ou moins fervente, d'autres noms ayant "fait" les deux décennies précédentes, continuèrent à être défendus tels Shohei Imamura, Raoul Ruiz, Jerzy Skolimowski, Milos Forman, Otar Iosseliani, Denys Arcand, Fernando Solanas, Nagisa Oshima. Respectivement de Roman Polanski et de Bernardo Bertolucci, *Frantic* et *Beauté volée* furent salués en tant que films du retour au premier plan, après que leurs œuvres à gros budgets des années quatre-vingt aient été fraîchement reçues (ces deux cinéastes, à travers *Pirates* et *Le Dernier empereur*, sont par ailleurs involontairement rattachés à ce que l'on pourrait appeler "la malédiction des comptes-rendus de tournage pour *Positif*" qui veut que, depuis l'époque où Robert Benayoun rendit visite à John Huston sur celui de *La Bible*, ces reportages ont pour objets des films qui s'avèrent au final décevoir les rédacteurs).

De cette génération de réalisateurs, celle issue d'Amérique a eu droit à des faveurs plus soutenues sur la durée, prolongeant ainsi les secousses du "Nouvel Hollywood", quand bien même ses initiateurs connurent des moments délicats en termes de production. Les travaux de Martin Scorsese, au-delà de la profusion, l'arrogance ou le trop-plein qu'ils peuvent véhiculer, fascinent régulièrement, qu'ils soient plus ou moins personnels, plus ou moins "commandés". *Italianamerican*, *Raging Bull* ("Le boxeur transfiguré" par Alain Masson, n°241, avr. 81), *La Valse des pantins*, *After hours*, *La Couleur de l'argent*, *La Dernière tentation du Christ* et *Casino* ont été autant d'occasions pour Michael Henry de s'entretenir avec le cinéaste (Hubert Niogret se chargeant exceptionnellement de l'entretien sur *Les Affranchis*). La seule déception aura concerné *Les Nerfs à vif*. La place réservée à Francis Ford Coppola fut presque aussi grande, même si certains de ses titres divisèrent (*Cotton Club*) ou furent rejetés (*Outsiders*). Deux entretiens, l'un pour *Coup de cœur* (n°261, nov. 82), l'autre pour *Le Parrain, 3e partie* (n°361, mars 91), encadrent la période. Avec *La Porte du Paradis*, Michael Cimino créa l'événement et des dissensions (exprimées à travers "Le rêve pervers" par Michael Henry et "Déconfiture amère" par Olivier Eyquem, n°246, sep. 81). Par la suite, *L'Année du dragon*, *Le Sicilien* et *Desperate hours* furent plutôt bien reçus. En revanche, *Positif* souffla alternativement le chaud et le froid sur l'œuvre d'un Brian De Palma promené entre l'espace "critiques" et celui des brèves notes. Si des titres comme *Pulsions* ou *L'Esprit de Caïn* ont pu être balayés d'un revers de manche, deux textes ont bien cerné les qualités et les défauts de son cinéma : "Un vrai moderne" par Alain Garsault, sur *Blow out* (n°253, avr. 82) et "Promenade avec la mort et la honte, sans espoir de retour" par Laurent Vachaud, sur *Outrages* (n°347, jan. 90). Il faut toutefois attendre la sortie de *L'Impasse* pour que le cinéaste retrouve la couverture de *Positif* et qu'il soit à nouveau interrogé (n°397, mars 94), comme au temps de *Carrie* et *Obsession*. Steven Spielberg, quant à lui, intéresse et amuse assez avec *Les Aventuriers de l'arche perdue*, *E.T.*, *Indiana Jones et la dernière croisade* ou *Jurassic Park* mais son virage "adulte", entamé avec *La Couleur pourpre*, laisse désarmés les rédacteurs. Dans le domaine du "spectaculaire", qui, d'une étude sur George Lucas à un entretien avec Ridley Scott, peut prendre une place importante sinon excessive, *Positif* préfère en fait l'Australien George Miller (les épisodes de *Mad Max* ont été successivement salués par Alain Garsault et un dossier lui a été consacré dans le n°298 de décembre 85) ou mieux encore, Terry Gilliam, personnalité dont l'imagination débridée fit le bonheur de la rédaction à l'occasion de *Brazil* (n°289, mars 85 : entretien avec le cinéaste, "Une mégalomanie en vol plané" par Robert Benayoun et "Eloge de Terry Gilliam" par un Michael Palin qui remarque que "*Brazil est le premier film à avoir donné son titre à un pays*"), des *Aventures du Baron de Munchausen* et de *L'Armée des douze singes*.

Un peu à part, les films classiques de Sydney Pollack ont continué à plaire et le dialogue fut prolongé du *Cavalier électrique* à *Havana*. Woody Allen et ses livraisons annuelles furent également prisées même si finalement, sur la période, seulement deux entretiens ont été réalisés, par Robert Benayoun sur *Broadway Danny Rose* (n°279, mai 84) et par Michel Ciment et Yann Tobin sur *Coups de feu sur Broadway* (n°408, fév. 95), et que la première couverture n'arriva qu'en 1990 pour *Crimes et délits*. Mais plus passionnante à lire est la trajectoire de Clint Eastwood. Peu soutenu dans les années soixante-dix, sinon par Alain Garsault, le cinéaste est regardé autrement à partir de 1983 et son *Honkytonk man*. Deux ans plus tard, en janvier 85 (n°287), sont regroupés deux textes de Michel Cieutat sur l'acteur-réalisateur, une critique de *La Corde raide* par Alain Garsault, le premier entretien d'une longue série par Michael Henry et une filmographie par Olivier Eyquem. Après qu'une deuxième rencontre ait eu lieu au moment de *Pale rider*, Michel Sineux s'interroge sur cette nouvelle donne dans "Maîtrise d'un petit maître" (n°315, mai 87) : "Le Maître de guerre, que nous considérons, pour notre part, comme une réussite mineure, au-delà d'un spectacle plaisant, maîtrisé et moins simpliste qu'on a voulu superficiellement le dire et l'écrire, est aussi l'une des entreprises permettant de cerner au mieux une

personnalité plus mésestimée que surestimée ou sous-estimée. Sous-estimé, Eastwood l'a été « normalement », dira-t-on, au temps de ses années de formation, lorsque, désincarné, il surgissait, tel un fantôme culturel, dans la mémoire westernienne de Sergio Leone ; un peu moins normalement, déjà, au vu de ses premières réalisations personnelles qui révélaient à ceux qui voulaient y prêter quelque attention une sensibilité un peu démodée, une élégance naturelle de l'understatement (...). Surestimé, Eastwood semblera l'être plus tard, lorsque les revues pour cinéphiles - à commencer par la nôtre - s'empareront du phénomène et sembleront le mettre au pinacle, davantage, d'ailleurs, par la place qui lui est accordée que par le dithyrambe proprement dit." Un temps, donc, *Positif* semble hésiter, mais la découverte de *Bird*, puis celles d'*Impitoyable* et d'*Un monde parfait*, vont décider une fois pour toutes de l'attitude à adopter.

Il est également intéressant de se pencher sur le rapport de la revue au genre fantastique. Si elle s'est souvent dite attentive à son actualité, forte d'un certain héritage, il faut bien reconnaître qu'elle n'en a pas vraiment mis en valeur les grandes figures. Ni Tobe Hooper, ni Dario Argento ne virent leurs films traités au-delà de la notule et George A. Romero ne s'en sortit guère mieux. Spécialiste ayant longtemps bataillé pour la reconnaissance de John Carpenter à travers ses critiques, Alain Garsault, dans son texte "John Carpenter : un fantastiqueur classique et moderne" (n°409, mars 95), put ainsi regretter discrètement cette situation en notant la différence de considération perceptible dans la presse entre un Cronenberg s'éloignant du genre et un Carpenter lui restant fidèle. Justement, David Cronenberg, bien que ses premiers films aient été reçus correctement, ne devient un "grand cinéaste" pour *Positif* qu'à partir de *Faux-semblants* (n°337, mars 89, entretien à l'appui). De même, le cas de David Lynch est assez symptomatique : violemment repoussé pour *Eraserhead*, *Elephant Man* et *Dune*, il est enfin défendu pour *Blue velvet* et se voit consacré définitivement au moment de *Sailor et Lula* et de la série *Twin Peaks* (n°356, oct. 90).

Au cœur des années quatre-vingt, on trouve par ailleurs une bonne part laissée à un cinéma anglo-saxon que chacun peut définir, selon ses goûts, comme "classique", "académique" ou "moyen". L'intérêt que la revue continue à porter à des personnalités posant de manière moins affirmée qu'auparavant leur patte sur des productions hollywoodiennes, telles que Robert Mulligan, Bob Rafelson ou Jerry Schatzberg, s'explique aisément par la fidélité. Mais d'autres choix portant sur des figures nouvelles se révèlent bien plus aléatoires. Ainsi, *Underfire* de Roger Spottiswoode peut voler la vedette et la couverture à *Il était une fois en Amérique*, pourtant salué par un éloge de Jean-Philippe Domecq et un long entretien avec Sergio Leone par Jean A. Gili (n°280, juin 84). De même, la mise en avant, à l'aide d'entretiens la plupart du temps, de *1984* de Michael Radford, de *La Déchirure* de Roland Joffé, de *Ratboy* de Sondra Locke, d'*Un monde à part* de Chris Menges, de *Rain man* de Barry Levinson ou des carrières de Mark Rydell et de Jeremy Paul Kagan peut laisser parfois sceptique. De fait, aucun de ces noms ne reviendra ensuite en aussi haute position dans un sommaire de *Positif*, certains étant même, aussitôt le film suivant réalisé, complètement abandonnés.

Peut-être faut-il mettre en rapport cette observation avec l'extrême méfiance de *Positif* envers la "mode". Il apparaît évident que si Jim Jarmusch ou Leos Carax voient leurs *Stranger than Paradise* et *Down by law*, *Boy meets girl*, *Mauvais sang* et *Les Amants du Pont-Neuf* défendus sans jamais être considérés comme les "films du mois", si des précautions sont prises pour présenter aux lecteurs Gus Van Sant et Arnaud Desplechin, et si la découverte émue, par quelques rédacteurs, du cinéma de Hal Hartley ne débouche sur aucune rencontre, c'est que ces gens-là sont, sur le moment, trop "à la mode". L'introduction de la (bonne) critique du *Mystery train* de Jarmusch par Vincent Amiel est, à ce propos, éloquente : "*Je sens, ici comme ailleurs, une certaine gêne lorsqu'il faut parler de Jarmusch. Comme s'il était trop près d'un certain nombre de préoccupations contemporaines (en matière de mœurs, de musique, d'image, etc.) pour que l'on puisse l'ignorer, mais en même temps peut-être un peu trop près, justement, pour que l'on puisse en parler à son aise*" (n°344, sep. 89).

L'éditorial du n°346 (déc. 89) nous prévenait, à propos d'un autre réalisateur : "*Il y a une mode Kieslowski, internationale de surcroît. Elle ne nous concerne pas puisque son nom apparut il y a dix ans en couverture de Positif*". Et en effet, le Polonais devenant, à partir de la fin des années quatre-vingt et ce jusqu'à sa disparition, l'un des grands noms du cinéma européen, *Positif* a tout loisir d'accompagner son œuvre, de *Tu ne tueras point* à la trilogie *Bleu, Blanc, Rouge*, avec, en point d'orgue, les nombreuses lectures du *Décalogue* (en particulier l'entretien du n°346 de décembre 89 et les dix textes écrits par dix rédacteurs dans le n°351 de mai 90). D'après la revue, Kieslowski est l'un de ceux qui interrogent le mieux la société européenne, intégrant notamment toute une réflexion sur le pouvoir des (nouvelles) images. Cette ambition, ils sont alors quelques uns à la partager et ce petit groupe dessine l'une des principales lignes de force qui traverse les pages du *Positif* de l'époque. Dans la continuité de la décennie précédente, sont largement étudiés le cinéma de Wim Wenders (à travers, successivement, *Nick's movie*, *L'État des choses*, *Paris, Texas*, *Les Ailes du désir* et *Jusqu'au bout du monde*) et celui de Théo Angelopoulos (avec sa série de six titres allant d'*Alexandre le Grand* au *Regard d'Ulysse*, tous placés au premier plan). En ce qui concerne les auteurs apparus pendant les années quatre-vingt, ceux que l'on voit jugés par *Positif* comme étant "majeurs", ne sont pas si nombreux mais trois d'entre eux rejoignent à leurs yeux Kieslowski, Wenders et Angelopoulos. Il s'agit de Lars von Trier, remarqué dès *The Element of crime*, d'Emir Kusturica, avec *Papa est en voyage d'affaires*, *Le Temps des gitans*, *Arizona dream*, ("Emir au pays de l'oncle Sam" d'Olivier De Bruyn, n°383, jan. 93) et *Underground*, et enfin de Peter Greenaway, peut-être "la" révélation de ces années-là pour la revue si l'on considère le nombre et la consistance des écrits le concernant (dont on peut détacher la présentation enthousiaste de *Meurtre dans un jardin anglais*, n°276, fév. 84, le dossier autour de *Z.O.O.*, n°303, mai 86, "La construction de l'impossible", sur *Le Ventre de l'architecte*, par Alain Masson, n°320, oct. 87, l'entretien accordé à Philippe Pilard portant sur la peinture et le cinéma, n°363, mai 91, ou "L'enfant du miracle" sur *The Baby of Mâcon*, à nouveau par Masson, n°395, jan. 94). Entre ces "auteurs favoris", d'autres grandes figures de ce cinéma européen se glissent, entamant un dialogue plus (Nanni Moretti, Stephen Frears, Mike Leigh) ou moins (Pedro Almodovar, Ken

Loach, Aki Kaurismäki) régulier.

La régularité dans l'éloge, elle semble concerner plusieurs cinéastes français alors bien en place. Claude Miller à droit à des faveurs de *Garde à vue* au *Sourire* et Bertrand Tavernier, malgré l'éclectisme de ses sujets et le caractère prolifique de sa filmographie, se révèle, par amitié sans doute, intouchable (dans ce corpus de numéros, à côté des quatre couvertures, des douze critiques et des six entretiens qui lui sont consacrés, il est vain de rechercher la moindre ligne ne serait-ce que réservée). Alain Resnais, lui, se retrouve à chaque fois au sommaire (*Mon Oncle d'Amérique*, *La vie est un roman*, *L'Amour à mort* avec "La religion ou la foi" par Alain Masson et "Concert en chambre obscure" par François Thomas, n°284, oct. 84, *Mélo*, *I want to go home*, et *Smoking / No Smoking* en dossier sur deux numéros), mais on sent que ses titres ne font pas toujours l'unanimité. Claude Sautet est ardemment défendu à l'occasion de ses trois dernières œuvres (*Quelques jours avec moi*, *Un cœur en hiver*, *Nelly et Mr Arnaud*), tout comme Marcel Ophüls (qui confie plusieurs de ses textes personnels à la rédaction) et Maurice Pialat qui, pour chacun de ses films (hormis *Sous le soleil de Satan*), de *Loulou* au *Garçu*, accorde à la revue de longs et passionnants entretiens. Par ailleurs, l'œuvre d'Eric Rohmer est étudiée de plus en plus attentivement, ses "Comédies et proverbes" faisant l'objet, au fil de leurs sorties, de critiques favorables avant que la première rencontre ait enfin lieu à l'occasion des *Quatre aventures de Reinette et Mirabelle* (n°309, nov. 86). D'autres suivront, par exemple pour chacun des "Contes des quatre saisons", l'évolution des relations entre Rohmer et *Positif* dessinant alors une courbe d'une clarté totale, du rejet (réciproque) des débuts aux échanges approfondis de la fin.

Le rapport au cinéma de Jacques Rivette est moins paisible, balançant entre admiration (*Le Pont du Nord*, *La Belle Noiseuse*) et fortes déceptions (*Hurlevent*, *Jeanne la Pucelle*, *Haut Bas Fragile*). De même, les films de Louis Malle, Bertrand Blier ou Jacques Doillon peuvent séduire comme laisser la rédaction sur sa faim. Alain Corneau est plutôt délaissé tandis que Claude Chabrol peine à intéresser au-delà de quelques titres avant le nouveau tournant de *La Cérémonie* (entretien du n°415, sep. 95). Jean-Pierre Mocky, toujours relégué dans les notules, n'amuse plus que Paul-Louis Thirard alors que Patrice Leconte accède, pour quelques temps, au premiers rangs à partir de *Tango*.

Avec le renouvellement progressif des rédacteurs, nous aurions pu nous attendre à un changement de regard sur le cinéma de Jean-Luc Godard, comme semblait l'indiquer une double note sur *Passion* : passant après une défense du film par François Ramasse, Paul-Louis Thirard, craignant que l'on pointe une "révision déchirante", précise : "Ceux qui firent, dès 1960, des réserves sur Godard sont toujours aussi réticents. Ce sont les nouvelles générations qui ne partagent pas toujours les goûts et dégoûts des anciennes. Et c'est tant mieux." (n°257-258, juil. 82). Pourtant, il est indéniable que la ligne ne bouge pas durant ces années. Ce sont bien Alain Masson, Michel Sineux, Michel Ciment qui se succèdent pour (mal-)traiter *Je vous salue Marie*, *Détective*, *King Lear*, *Hélas pour moi*. Sans doute face au délire critique accompagnant chaque sortie du cinéaste, même les mieux disposés semblent gênés – Yann Tobin fait de sa critique de *Prénom Carmen* un papier plein de jeux de mots. Le discours dominant reste celui qui décrit un piétinement et il faut attendre un article de Françoise Audé sur *JLG/JLG Autoportrait de décembre* ("Transcendental", n°410, avr. 95) pour profiter, sans contrepoint, d'une approche impressionniste se défaisant des œillères habituelles.

Dans les années quatre-vingt, les révélations françaises sont, à lire *Positif*, rares, et les surprises viennent plutôt de personnalités atypiques ayant débuté quelques temps auparavant comme Catherine Breillat, Jacques Bral, Jean-François Stévenin, Serge Gainsbourg ou Jean-Claude Brisseau, mais les choses changent à l'aube de la décennie suivante. De la fin 89 au début 96 sont accompagnés les premiers longs métrages de plusieurs cinéastes que l'on peut réunir rapidement sous deux bannières esthétique-sociologiques certes différentes mais qui semblaient alors participer d'un même renouveau : d'un côté, par ordre d'apparition, Eric Rochant, Christian Vincent, Cédric Kahn, Xavier Beauvois, Arnaud Desplechin, Laurence Ferreira Barbosa, Agnès Merlet, Edwin Baily, Pascale Ferran, Noémie Lvovsky et Lætitia Masson, et de l'autre Olivier Schatzky, Jean-Pierre Jeunet, Jacques Audiard et, pour son deuxième essai, Mathieu Kassovitz. Toutefois, trois textes signés par Olivier De Bruyn, "Le ciel bas et lourd du cinéma français" (n°377, juin 92), "Tendances (sur quelques films d'aujourd'hui et le pourquoi de certaines préférences)" (n°387, mai 93) et "Une incertaine tendance du jeune cinéma français" (n°399, mai 94) tendent à prouver que l'enthousiasme est, chez certains, pour le moins tempéré, notamment s'il est mis en miroir avec celui suscité par le cinéma américain.

Il est vrai que cette bascule des années quatre-vingt-dix profite énormément à ce cinéma-là et que le renouveau y est d'une autre ampleur. *Positif* salue dès son premier film Steven Soderbergh et s'attache à lui pour longtemps, part trois fois à la rencontre de Spike Lee, place d'emblée Quentin Tarantino, James Gray et Lodge Kerrigan sous les projecteurs. Surtout, la revue dégage progressivement deux (trois) figures de proue. L'intérêt pour Tim Burton grandit de *Pee Wee big adventure* à *Batman*. *Edward aux mains d'argent* est l'occasion d'un premier entretien, avant *Batman*, le défi et l'apothéose que constitue *Ed Wood* (n°406, déc. 94 et n°412, juin 95 : "Innocence sans protection" par Jean-Pierre Coursodon, "Le rêveur subversif" par Olivier Kohn et "Edward D. Wood, Jr. : un cinéaste « naïf »" par Alain Garsault). Ethan et Joel Coen connaissent une ascension similaire dans la revue, marquée par l'excellent accueil réservé à *Miller's Crossing* par Michel Sineux ("Une esthétique de l'égarement" ou le "formalisme" des Coen élevé au niveau de celui d'Altman, Kubrick et Boorman, n°360, fév. 91) et le dossier concocté autour de *Barton Fink* (n°367, sep. 91). Cette vigueur américaine est aussi celle d'un genre particulier : entre mars 94 et avril 96, trois dossiers sont consacrés au film criminel ou au "néo-polar" américain (occasions de rencontrer d'autres jeunes pousses comme David Fincher ou Bryan Singer, et des cinéastes plus aguerris mais intéressant moins la revue lorsqu'ils sortent du genre, comme Brian De Palma ou Barbet Schroeder).

Mais si ce changement de décennie paraît stimulant, c'est que plusieurs cinéastes importants se signalent ailleurs qu'en

Amérique et en Europe. Atom Egoyan et Jane Campion – dont les trois premiers films ont successivement hérités de la couverture – deviennent tout de suite incontournables pour la revue. Mais c'est l'Asie qui retient l'attention en priorité. *Positif* présente longuement l'œuvre de Hou Hsiao-hsien à partir de *Cité des douleurs* (n°358, déc. 90), celle d'Edward Yang à partir de *A brighter summer day* (n°375-376, mai 92) et celle de Wong Kar-wai à partir de *Chungking Express* (n°410, avr. 95), tout en soutenant les réalisateurs chinois de la "cinquième génération", Tian Zhuangzhuang, Chen Kaige et Zhang Yimou. De plus, la découverte d'un nouveau cinéma iranien permet d'imposer le nom d'Abbas Kiarostami qui, à partir de la sortie de *Où est la maison de mon ami ?*, voit de nombreuses colonnes de *Positif* accueillir ses propos et des études de ses films.

Car quoiqu'en disent ses farouches détracteurs, *Positif* a toujours fait preuve d'une curiosité certaine. D'une part, sans celle-ci, il aurait été difficile de s'intéresser, non seulement à Hou Hsiao-hsien ou Kiarostami, mais également à Bela Tarr en 1988, à Tsai Ming-liang en 1993 ou à Darejan Omirbaev dans tous les festivals où a été présenté *Kairat*, de soutenir Lino Brocka, d'éclairer ses lecteurs sur les parcours des cinéastes indiens Adoor Gopalakrishnan, Ritwik Gathak ou Shyam Benegal, du Srilankais Lester James Peries, du Russe Alexeï Guerman ou du Mexicain Arturo Ripstein. D'autre part, il existe peu de publications ayant aussi bien mis en valeur ces cinéastes si "exigeants" et "radicaux" que sont Fredi Murer, Victor Erice (*Le Sud* en couverture du n°324, fév. 88), João César Monteiro (rencontré à trois reprises entre 91 à 96) et Manoel de Oliveira ("Manoel de Oliveira : le passé et le présent" par François Ramasse, n°228, mars 80, "Vous êtes priés d'évacuer la scène !", sur *Francisca* par Vincent Amiel, n°249, déc. 81, entretien sur *La Divine comédie*, n°375-376, mai 92, ensemble sur *Val Abraham*, n°391, sep. 93).

Cela dit, en passant par-dessus quelques désamours et autres négligences peu évitables dans la vie d'une revue de cinéma – pour cette période, mentionnons l'indifférence devant les propositions d'Abel Ferrara, Youssef Chahine et André Téchiné –, nous pouvons déceler, il est vrai, les premières manifestations d'une fracture. Celle-ci reste alors très localisée. Elle se signale en premier lieu par le rejet, soudain et absolu, du cinéma de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub. Si la parole était laissée auparavant aux rédacteurs les plus réceptifs, elle est tout à coup monopolisée par les plus réfractaires, le jeu virant, au fil des recensions hargneuses ou ironiques, à la "private joke". Mais au-delà des Straub, c'est un cinéma de la marge qui se retrouve écarté, un certain cinéma français – ou francophone – fait par des personnalités souvent liées aux *Cahiers du Cinéma* : Werner Schroeter, Benoît Jacquot, Chantal Akerman, Marguerite Duras, Luc Moullet, Jean-Claude Biette, Jean-Daniel Pollet, Jean-Claude Guiguet ou F.J. Ossang. Philippe Garrel, quant à lui, doit patienter jusqu'au milieu des années quatre-vingt-dix pour que ses films soient pris réellement au sérieux.

Le "point aveugle" peut donc apparaître, somme toute, restreint, mais quelques signes trahissent, en fin de période, la tentation d'un élargissement. Le reproche de l'hermétisme est de plus en plus souvent formulé – par exemple à l'encontre de João Botelho, Pedro Costa ou Sharunas Bartas. Le caractère franco-français commence à se perdre et se précise alors la notion péjorative de "film de festival". Or, si ce type de reproche n'est pas toujours infondé, il peut également provoquer quelques aveuglements et renvoyer dangereusement ceux qui l'énoncent vers la part la plus conformiste de la critique cinématographique.

En guise de conclusion

Dans son éditorial de décembre 92 (n°382), la rédaction se félicite du large écho qu'ont eu les manifestations organisées à l'occasion de son quarantième anniversaire, tout en s'engouffrant dans une polémique : "On comprend que cela ait échauffé les oreilles d'un de nos confrères (voir notre réponse en page 4), institution officielle cajolée par le pouvoir socialiste, placée par décision d'en haut dans toutes les commissions et autres organismes de décision, et qui fait depuis pas mal de temps son beurre de la social-démocratie après l'avoir vouée aux gémonies lors de sa période maoïste. Bénéficiaire jusqu'ici d'une attention quasi exclusive des médias, voilà que cet ample écho dont nous sommes l'objet l'irrite visiblement aujourd'hui." La réponse en question, aussi virulente que l'éditorial, est celle adressée, bien sûr, aux *Cahiers du Cinéma* qui venaient d'égratigner *Positif* dans un article sur la cinéphilie. Il lui était reproché de "ne rien rater" du cinéma parce qu'elle ne voyait pas le monde tel qu'il était, de se perdre dans son éclectisme, d'analyser les films de manière trop complète et finalement de choisir "la cinéphilie contre le siècle", autant d'attaques que la rédaction se fit un plaisir de contrer pour mieux préciser son credo, reposant sur "la nécessité d'une « culture de l'image » pluridisciplinaire pour pouvoir parler de celles qui font notre monde, la nécessité d'un retour constant aux grands auteurs du cinéma, aux moments importants de son histoire, pour mieux en comprendre les formes contemporaines." et la prévention des erreurs dues "aux dictats de l'air du temps". Cela provoqua, quelques temps après, une réaction de la revue... *Cinémathèque* de Dominique Païni et Marc Vernet. L'échange d'amabilités resta alors orienté vers les questions d'influence et de liens avec le pouvoir en place. N'oublions pas qu'à ce moment-là, apparaissent pour la première fois les piques de Michel Ciment contre le "Triangle des Bermudes", constitué selon lui par les *Cahiers du Cinéma*, *Le Monde* et *Libération*. Ainsi, derrière la querelle sur les noms des cinéastes élus et sur la pertinence de telle vision du cinéma, se devine un autre débat tournant autour de la définition du "culturellement correct" et de l'institutionnalisation. Or, il n'est pas sûr que le lecteur gagne à ce que l'enjeu soit déplacé de cette façon, même en ayant à l'esprit qu'une revue installée et ayant une telle longévité peut difficilement échapper à ce questionnement. Restant sous-jacent le long de la période que nous venons d'aborder, il deviendra plus déstabilisant dans la suivante, celle qui court de 1996 à aujourd'hui.