

**24 images**

**24 iMAGES**

**Cin-écrits**

Number 55, Summer 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22827ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1991). Review of [Cin-écrits]. *24 images*, (55), 84–86.

Tous droits réservés © 24 images inc., 1991

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

**Érudit**

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

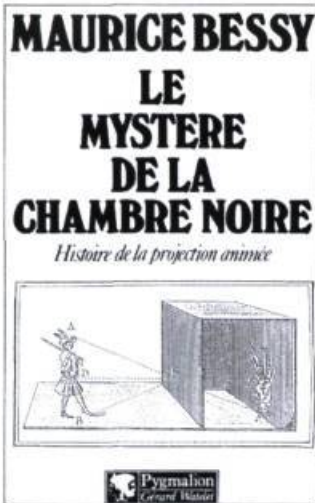
<https://www.erudit.org/en/>

# CIN-ÉCRITS

## Lecteurs

Olivier Asselin — O.A.  
Gérard Grugeau — G.G.  
Marcel Jean — M.J.

Marie-Claude Loïselle — M.-C.L.  
Gilles Marsolais — G.M.  
André Roy — A.R.



## LE MYSTÈRE DE LA CHAMBRE NOIRE

Histoire de la projection animée. Par Maurice Bessy. Éd. Pygmalion / Gérard Watelet, 1990. 204 p., 14 photos. Dist. au Québec : D.M.R.

Ce n'est pas l'histoire d'un art mais bien celle d'une invention. Une fois de plus en effet, on nous raconte ici la mise au point, lente et tortueuse, de cette machinerie miraculeuse qu'est le cinéma, née de la rencontre fortuite, dans l'âme de quelques visionnaires, d'un dispositif optique vieux comme le monde (la *camera obscura*) et de substances chimiques sensibles à la lumière (du bitume de Judée aux sels d'argent), qui associés à des modes singuliers de présentation des images peintes (l'animation et la lanterne magique) auront permis de produire, recueillir, fixer et projeter successivement sur grand écran des images réduites mais naturelles du monde, qui analysent le mouvement pour en faire la synthèse dans l'œil du spectateur. Mais le livre de Maurice Bessy n'est pas tout à fait une histoire au sens strict, qui décrit, analyse et interprète, mais une *chronologie*, qui dresse

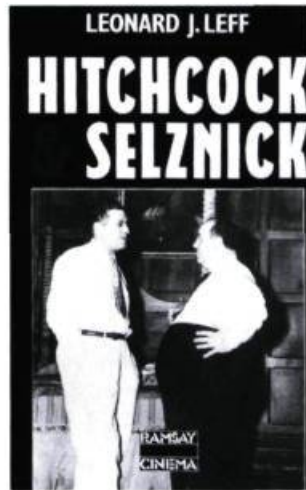
simplement la liste des événements marquants de cette histoire, en même temps qu'une *anthologie*, qui recueille quelques extraits de textes concernant, de près ou de loin, l'invention. Si elle n'est pas toujours rigoureuse, cette histoire-là a au moins le mérite de commencer bien avant les histoires traditionnelles (dès 1020 avant J.-C.) et de s'intéresser à la littérature, qui, depuis la Bible jusqu'à Jules Verne en passant par Platon, regorge de références, souvent anticipées, à cette technologie. Ainsi, le livre ne fera pas date, mais on y trouvera ou retrouvera le journal anecdotique et souvent fort poétique de cette quête, dont le Graal semble toujours avoir été la reproduction parfaite du monde. Cette histoire est loin d'être finie. — O.A.

## HITCHCOCK & SELZNICK

par Leonard J. Leff. Éd. Ramsay, 1990. 295 p., 26 photos. Dist. au Québec : DMR.

En 1938, David O. Selznick prend Alfred Hitchcock sous contrat. À cette époque, Selznick travaille à terminer la production de *Gone With the Wind*. Hitchcock, quant à lui, est un jeune réalisateur anglais intéressé à faire le saut en Amérique. Le mariage entre le plus célèbre des producteurs indépendants américains et le jeune et ambitieux cinéaste va donner quatre films: *Rebecca*, *Spellbound*, *Notorious* et *The Paradine Case*. Quatre films qui sont l'objet de négociations permanentes, d'affrontements fréquents et d'une guerre des nerfs sans merci.

Dans son gros livre intitulé *Hitchcock & Selznick*, Leonard J. Leff se sert des innombrables mémos que les deux hommes s'échangeaient pour faire le récit de leur collaboration. Personnalités titanesques, Hitchcock et Selznick n'avaient de cesse de cher-



cher, par tous les moyens, à imposer à l'autre une certaine vision de chacun de leurs projets communs. Leur relation était donc un match d'ébec ininterrompu.

N'appréciant guère les affrontements (et, finalement, très anglais), Hitchcock optait constamment pour les guerres d'usure. C'est ainsi qu'il manœuvrait toujours subtilement pour arriver à ses fins, utilisant son sens de la mise en scène pour refuser de prendre des appels téléphoniques, se retirer dans son bureau, recevoir la presse ou propager des ragots au sein de son équipe de tournage en appliquant la maxime voulant qu'il faille diviser pour régner. Plus direct (et par le fait même résolument américain), Selznick signait des lettres sans équivoque et d'une tournure souvent suave. Car Selznick, même irrité par le comportement de son réalisateur, savait se montrer ironique. En témoigne ce mémo dans lequel il révèle son inquiétude de

voir le couple central de *Rebecca* s'engorger dans le sérieux et l'intériorité: «J'aimerais vous exhorter à être un petit peu plus «*théâtre juif*» et un petit peu moins «*répertoire anglais*».» (p. 70).

En lisant l'essai de Leff, il apparaît rapidement qu'Hitchcock et Selznick n'avaient pas seulement des caractères différents; ils avaient aussi des conceptions esthétiques opposées. «Pour Selznick, l'intrigue était une «*fin*»; pour Hitchcock, un «*moyen*».» (p.104). Rien d'étonnant, alors, à ce que la tension aille en augmentant et qu'Hitchcock en vienne à rêver de devenir son propre producteur. C'est ainsi que la rupture fut consommée en 1948 lorsqu'Hitchcock, associé à Sidney Bernstein, produisit *The Rope*.

Et face à la fin d'une collaboration qui ressemble à un véritable jeu du chat et de la souris, une question demeure: Hitchcock et Selznick formaient-ils un couple mal assorti, ou étaient-ils plutôt un tandem parfait dans lequel la différence et l'opposition sont source d'équilibre? Leonard J. Leff ne tranche pas. Il préfère être conteur que juge, et c'est probablement ce qui rend son livre passionnant. — M.J.

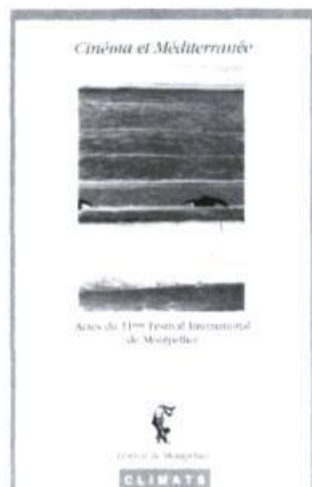
## CINÉMA ET MÉDITERRANÉE

Actes du 11<sup>e</sup> Festival International de Montpellier 1989, Festival de Montpellier / Climats. 342 p., 22 photos noir et blanc. Dist. au Québec : CDLSM.

*Cinéma et Méditerranée* rassemble une série de textes et d'entretiens qui dressent un bilan des 11<sup>e</sup> Rencontres de Montpellier tenues en 1989. Ces Actes signés Monique Carcaud-Macaire, Michèle Driguez, Françoise Haffner, Pierre Pitiot et Henri Talvat s'efforcent de creuser la notion de méditerranéité, d'interroger les origines



d'une civilisation plurielle («17 cœurs — pays — dans un seul corps», pour citer le cinéaste algérien Ghaouti Bendeddouche) et de rendre compte de la polyphonie des représentations, à l'heure où la recherche de nouvelles formes d'écriture du réel exige de redoubler d'audace. Entre mer et désert, qui sont les



fondements de l'imaginaire méditerranéen (voir *l'Odyssee*, la Bible, le Coran...), les films de ce bassin clos sur lui-même témoignent d'une culture fortement marquée par la circularité et l'oralité. À la linéarité du récit occidental («le temps de la réalité, de l'urgence historique»), aux modes de représentation — importés ou non — prisonniers de la vraisemblance ou du mélodrame, répondent aujourd'hui le temps cyclique oriental («le temps du conte moderne»), le désir de poéticité. Difficile au fil de ces pages de cerner ce qu'est réellement cette signature de l'identité méditerranéenne inscrite au creux des images, que celles-ci nous proviennent d'Algérie, de Tunisie, du Liban, de Yougoslavie ou d'Israël. S'ouvre pour le lecteur une multitude de pistes de réflexion que celui-ci pourra nourrir ultérieurement. Des nombreux entretiens (Kusturica, Giuseppe Bertolucci, etc.) qui constituent l'essentiel de cet ouvrage stimulant par la diversité de ses points de vue, se dégagent quelques figures particulièrement convaincantes dans leur quête d'une nouvelle esthétique: l'Algérien Rachid Ben-

hadj (*La rose des sables*), le Tunisien Nouri Bouzid (*Les sabots en or*) et le Libanais Borahne Alaouié (*Lettres d'un temps d'exil*).

En ouverture des Actes: plusieurs textes et une table ronde consacrés à Antonioni pour souligner la rétrospective de son œuvre présentée dans le cadre des Rencontres. Une œuvre dense, qui n'hésite pas à prendre le risque de la durée pour mieux interroger le réel et tenter d'en percer l'énigme. À signaler également une rétrospective sur le thème «Le fantastique de midi» (existe-t-il un fantastique du soleil?), avec un hommage rendu à Dario Argento et à Riccardo Freda, le «pappy» du cinéma fantastique à l'italienne et «l'homme qui tua le néo-réalisme». Entretien hilarant où Rossellini se voit traiter de connard et *Rome, ville ouverte* de navet. Un vrai bol d'air!

Et pour finir en beauté, Otar Iosseliani parle de Dovzhenko, d'Eisenstein, de sa conception du cinéma: un art superficiel, un art de la surface, incapable d'entrer en contact avec l'intimité des choses et des êtres, qui doit s'affranchir du poids de la parole au profit de la seule mise en scène. Géorgien d'origine, Iosseliani revendique la méditerranéité de son pays, «la plus ancienne mémoire» de cette région du monde. À noter enfin une belle page couverture (photo de Jacques Faucher) à l'élégante sobriété. — G.G.

**MICHELANGELO ANTONIONI OU LA VIGILANCE DU DÉSIR**

par René Prédal. Éd. du Cerf. coll. «7<sup>ème</sup> Art», 1991. 257 pages, 37 photos noir et blanc. Dist. au Québec: Fides

*Cette monographie propose un tableau ample et abondant des divers thèmes spécifiques au cinéma d'Antonioni (une soixantaine de points sont abordés auxquels sont consacrés deux pages en moyenne), mais, du coup, l'auteur*



*retranche de l'épaisseur à l'analyse des aspects qu'il soulève. Cet ouvrage se présente donc comme une sorte de panorama synthétique où chaque bloc aborde une des facettes de l'œuvre du cinéaste en citant un maximum de films pour illustrer le propos. Successivement, René Prédal brosse un tableau historique de la carrière d'Antonioni, aborde diverses de ses préoccupations (souci de vérité, travail sur le temps, l'espace, le cadre, rapports*

*avec les comédiens, etc.), l'esthétique ainsi que les thèmes qui parcourent l'ensemble de ses réalisations. Le livre se clôt enfin par une filmographie complète du cinéaste. Rapide, ce survol a néanmoins l'avantage de laisser entrevoir la richesse et la densité de l'univers antonionien. Il s'agit donc essentiellement d'une sorte de radiographie du travail artistique de ce réalisateur où, en révélant le squelette, on abandonne les muscles et la chair qui, souvent, donnent toute la substance à une réflexion personnelle puisqu'ils propagent une grande part de la beauté et de l'émotion propre à chaque film. Que ceux qui ont un goût déjà bien aiguisé pour le travail d'Antonioni s'abstiennent car ils ne trouveront, malgré une carte bien étoffée, que trop peu de nouveauté à se mettre sous la dent. Les autres y rencontreront certainement de quoi satisfaire leur intérêt. — M.-C.L.*

**Olivieri**  
LIBRAIRIE

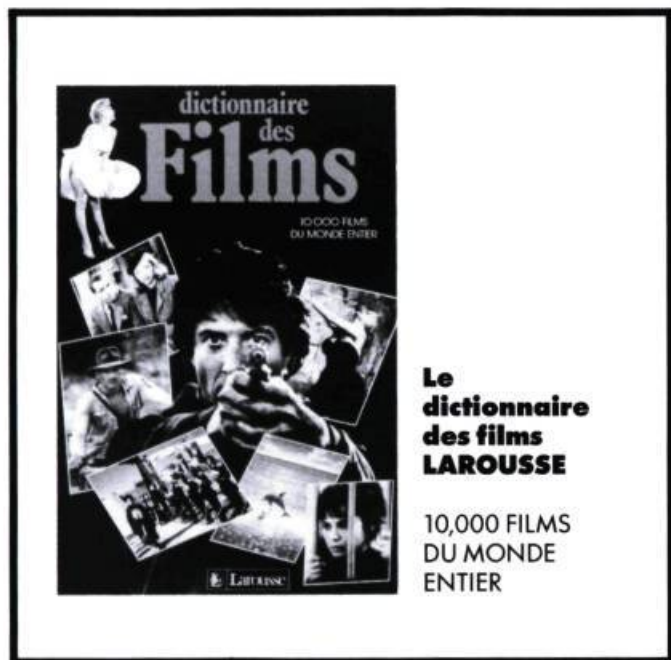
CINÉMA

LUNDI-MERCREDI	JEUDI-VENDREDI	SAMEDI
9 h à 18 h	9 h à 21 h	9 h à 17 h

739-3639

5200 GATINEAU • CÔTE-DES-NEIGES





**Le dictionnaire des films LAROUSSE**

10,000 FILMS DU MONDE ENTIER

**CINÉMACTION n° 58 : 25 ANS DE SÉMIOLOGIE (au cinéma)**

sous la direction d'André Gardies. Éd. Corlet et Télérama, janvier 1991. 184 p. Dist. au Québec : Saint-Loup

À travers une approche plurielle, ce dossier vise à faire le point sur l'évolution de la sémiologie appliquée au cinéma, en donnant la parole à des inconditionnels et à quelques-uns de ses adversaires d'autant plus farouches qu'ils ont défroncé. Après un bon exposé de Guy Borrelli qui retrace l'évolution générale de la sémiologie du cinéma en France, faisant état de ses problèmes d'application et de ses contradictions, et au milieu d'autres textes qui abordent divers aspects de la question, ce dossier, comme il se doit, accorde une place importante à Christian Metz, figure centrale de cette aventure intellectuelle qui ne brille plus du même éclat que dans ses belles années (le début des années 70). Lui-même reconnaissait, dès 1977 : «Je crois que la sémiologie, en tant qu'école, a fait son temps. Elle peut et même doit disparaître.» Ce dossier fait ressortir que dans le domaine du cinéma la «sémio»

n'a pas réussi à faire ses preuves comme elle l'a fait en littérature. Au gré des modes, des vagues et de l'air du temps, et en faisant feu de tout bois, disent certains, elle s'est laissée déporter, non sans calcul, de son «exacte dimension cryptogamique» (l'étude des «signes») vers d'autres champs d'étude, notamment en se servant de la narratologie comme d'une prothèse et en se l'appropriant. De même que les instruments linguistiques de départ sont devenus méconnaissables, les contributions pour distinguer les diverses structures du récit dans un film n'ont plus grand-chose à voir avec l'entreprise sémiologique. Par-delà le but visé du passage de la classification des systèmes de signes à l'exploration de leurs modes de production, cette dérive généralisée s'étale dans ce mouvement qui va du «texte» aux institutions, et de celles-ci au spectateur et à la réception, en empruntant superficiellement à l'histoire, à l'esthétique, à la sociologie, à la psychanalyse, etc. Comme le résume d'une façon cinglante

**PASOLINI ET LA MORT**

par Giuseppe Zigaina. Éd. Ramsay, coll. «Ramsay Cinéma», 1990. 239 p. Distr. : D.M.R.

Sauf par quelques allusions à certains films de Pier Paolo Pasolini, ce livre n'a rien avoir avec le cinéma. Ni, faut-il le préciser, avec rien de sérieux en matière d'analyse littéraire (puisque ce sont surtout les écrits de Pasolini qui intéressent Giuseppe Zigaina). L'auteur, qui connut Pasolini dès son enfance dans le Bas-Frioul et qui demeura un ami, a jeté un regard pour le moins particulier et sectaire sur cet intellectuel disparu tragiquement. La mort violente, nous claironne Zigaina, les écrits de Pasolini l'annonçaient depuis toujours. En fait, les poèmes de l'écrivain et cinéaste italien n'étaient que des prophéties, dissimulées derrière un ton énigmatique. La mort de Pasolini a suivi un mystérieux dessein signalé par les textes et, également, par les dessins (on sait que P.P.P. a pratiqué la peinture). Pour expliquer que la clé de l'œuvre pasolinienne se trouve dans cette mort «inélectable», Zigaina appelle à la rescousse Jung et les alchimistes. C'est le genre de thèse qui arrange ceux qui veulent mettre l'œuvre dans un cadre, qui veulent réduire la parole et la vie d'un intellectuel dissident au silence; on veut ainsi, dans l'irrationalité et par un galimatias prétendument scientifique, abolir la valeur critique des écrits et des films d'un «hérétique». Zigaina défend ici une thèse rétrograde. — A.R.

Michel Cieutat : «La belle s'est trop vite fanée sous des fards à elle-même étrangers». Mouvement de reflux donc qui témoigne de l'inavouable alliance contre nature du cinéma et de la pure sémiologie, et d'un désir inavoué de renouer avec la chaîne essentielle qui va de l'histoire du cinéma à l'accueil critique des films, c'est-à-dire d'une (re)découverte du fait que chaque film est un fait de langage historicisé.

En rappelant que le «sémiologue» n'est pas là pour expliquer le film, mais pour «tenter de comprendre ce qu'il comprend du film», ce dossier propose, presque à son insu, une bonne remise en perspective de ce qui n'est, somme toute, qu'une démarche parmi d'autres au sein de la théorie du cinéma. En reconnaissant «qu'il existe de médiocres sémiologues et des théoriciens qui se complaisent dans le jargon élitiste», Christian Metz, au contraire de certains zélotes méprisants dont il rabat la prétention «à s'affirmer comme les seuls dignes de traiter du cinéma avec sérieux», se

porte à la défense du discours critique des bonnes revues de cinéma, voire du discours journalistique qui dépasse la simple information. À l'endroit de certains acolytes qu'il aimerait ramener dans le droit chemin et face à une offensive prévisible de certains groupies, il précise : «Il ne me semble pas indispensable que la critique de cinéma, qui a ses exigences propres, soit sémiologisée, ni même que quoi que ce soit soit sémiologisée, sauf la sémiologie».

Ce dossier retrace donc les étapes et les traits essentiels du mouvement, en débordant forcément et largement vers l'extra-sémiologique, et il dresse l'état des lieux en un langage accessible. Il fournit l'occasion de vérifier si la sémiologie (au cinéma) a légué plus qu'une terminologie, plus que quelques notions commodes. En conclusion, un lexique propose un retour sur onze concepts clés. —G.M.