

## Livres

### Michel Coulombe, Henry Welsh et Bernard Perron

---

Volume 10, numéro 3, avril-mai 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/34147ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

#### Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

#### ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

#### Citer ce compte rendu

Coulombe, M., Welsh, H. & Perron, B. (1991). Compte rendu de [Livres]. *Ciné-Bulles*, 10(3), 58–60.



**QUOI DE NEUF ?  
PAGNOL !**

par Michel Coulombe

— Marcel PAGNOL, *la Gloire de mon père* et *le Château de ma mère*. Paris, Éditions de Fallois, 1990. 381 p.

Depuis le début du siècle, le cinéma détourne les lecteurs de leurs confortables fauteuils pour les attirer dans les salles obscures et, lorsque cela ne fonctionne pas, il les rive au petit écran, armée de téléphages abonnés au câble, branchés sur la télévision payante ou programmés par quelque club vidéo. Tout de même, il arrive que le cinéma rende à la littérature un peu de ce qu'il lui a emprunté et qu'il donne le goût de la lecture, pour peu évidemment que l'adaptation cinématographique soit réussie, ou alors justement parce qu'elle est complètement ratée (qu'il suffise de penser à **Bonfire of the Vanities**). C'est ainsi que plusieurs auront découvert Louis Hémon, René Belletto, Sébastien Japrisot, Choderlos de Laclos, Günter Grass, John Irving, Mario Piuzo ou l'incontournable Stephen King. Certains encore auront pris goût à la langue magique de Marcel Pagnol, qui fut également cinéaste, grâce à **Jean de Florette** et **Manon des Sources**, puis à *la Gloire de mon père* et *le Château de ma mère*.

Yves Robert a puisé la matière de ces deux derniers films dans les premiers volets de la trilogie autobiographique (complétée par *le Temps des secrets*) qu'écrivit le père de **Fanny**, **Marius** et **César** à la fin des années 50. Il serait futile, plus de 30 ans après leur parution, de vouloir critiquer pareils classiques. On peut tout de même préciser que, même après avoir vu les films d'Yves Robert, qui en sont les fidèles reflets (quoique la matière soit quelque peu réorganisée, notamment de façon à ce que le premier film embrasse une partie importante du deuxième livre), le plaisir du lecteur reste intact. L'art du conteur l'emporte et on en vient, derrière Pagnol, à croire à cette famille idéalisée, à cette enfance modèle, à cette fabuleuse Provence qui séduira les lecteurs les plus urbains, à ces mille détails du quotidien qui font d'une histoire de chasse et d'un raccourci illicite des moments inoubliables. La vie en Provence au début du siècle avait un charme certain, que la lecture, mieux encore que le cinéma, peut rendre éternel. ■

**LA CAMÉRA D'OR  
ET LES FLAQUES D'EAU**

par Henry Welsh

— *Cahiers du cinéma : Spécial cinéma soviétique*. Paris, septembre 1990. 107 p.

Il y a un enjeu éditorial dans la connaissance des réalités soviétiques. Qui ne rêverait pas d'annoncer en scoop l'émergence de tel nouveau Tarkovski ou d'une jeune Larissa Chepitko, (je prends à dessein deux récents disparus du cinéma soviétique). Il y a aussi de la fascination pour ce pays qui ne cesse de vivre des bouleversements dont on ne peut encore mesurer l'impact. Les reportages et entretiens de ce livre sont ordonnés de façon centrifuge, du centre moscovite à la périphérie de l'Union, puisque le voyage des journalistes les conduira à Tachkent. Un bref épilogue cannois donne la parole aux vainqueurs de la Caméra d'Or, Vitali Kneviski et à Pavel Lounguine, réalisateur de **Taxi Blues**, prix de la mise en scène. Il y a dans ce parcours une volonté de rendre compte aussi librement que possible des heurts et malheurs du cinéma ou plus exactement des cinémas soviétiques. Il faudrait plutôt parler de cinémas russe, letton, ouzbek, arménien, balte...

Outre l'aspect informatif sur qui tourne quoi et comment, les discussions proposées cherchent à rendre un compte juste du niveau d'appréhension de leur réalité par les cinéastes. Tout est sujet à débat et les réflexions recueillies dans le **Cabinet Eisenstein** (pages 41-48) sont extrêmement éclairantes sur le grand débat qui secoue les intellectuels moscovites, à savoir l'importance et l'influence du stalinisme sur la production cinématographique soviétique. À Leningrad, l'entretien avec Alexei Guerman (**Vingt jours sans guerre** et **Mon ami Ivan Lapchine**) est un résumé clair et très incisif de ce qu'il est possible ou envisageable de faire aujourd'hui. Guerman précise que si, actuellement, on n'interdit pas de filmer les flaques d'eau comme sous l'ancien régime, la restructuration de l'industrie vers une ouverture sur le marché, par exemple, n'aplanit pas toutes les difficultés. Et de préciser qu'il lui serait impossible, dans le cas d'une coproduction avec les États-Unis, de faire jouer le rôle de Staline par un acteur américain.

L'introduction de ce numéro donne l'occasion à Serge Daney de revenir sur la théorie combien dé-



fendue dans les années 70 par les *Cahiers du cinéma* qui faisaient de l'opposition montage/découpage la ligne de démarcation entre vertus bourgeoises ou révolutionnaires d'un film... Comme excuse, Daney nous indique qu'à l'époque les rédacteurs des *Cahiers* ne voyageaient pas beaucoup, du moins en U.R.S.S. Il était temps que cela leur arrive pour sortir des chemins traditionnels de la critique. C'est d'ailleurs ce qui fait le prix de cet ouvrage même s'il faut regretter l'absence d'un index ou de notes biofilmographiques des réalisateurs rencontrés. ■

### QUELQUES HEURES AVEC BERGMAN

par Michel Coulombe

— Olivier ASSAYAS et Stig BJÖRKMAN, *Conversation avec Bergman*. Paris, Cahiers du cinéma, 1990. 125 p.

L'œuvre cinématographique d'Ingmar Bergman commande le respect. Et probablement est-ce ce respect qui explique l'idée des *Cahiers du cinéma* de publier intégralement les trois entretiens de deux heures qu'a eus (en anglais) le maître suédois avec deux cinéastes particulièrement respectueux de son travail, Assayas et Björkman. Avec un personnage de moindre envergure, on aurait probablement mis des semaines à réunir la matière. On aurait fait du montage, on aurait élagué. Mais ici, pas question de bousculer le cinéaste et mettre en scène, encore moins de sabrer dans une matière déjà trop peu abondante. Et tant pis si le projet initial des interviewers est détourné et si, plutôt que de passer méthodiquement en revue l'abondante filmographie bergmanienne, on en vient à une conversation à bâtons rompus qui s'arrête ici sur Carné, là sur Hitchcock, Méliès, Sjöström, Tarkovski, Strindberg ou Schnitzler. Bergman aime digresser, alors soit, on passe du cinéma au théâtre, du muet au parlant, du noir et blanc à la couleur, du cinéma français à l'américain, des techniciens de cinéma aux acteurs. On parle de choses et d'autres, en survol plutôt qu'en profondeur. Au besoin, Bergman, qui n'a pas de temps à perdre, renvoie ses interlocuteurs à la lecture de ses mémoires, *Laterna Magica*.

S'il admet être pédant, le cinéaste dit également ne pas croire à l'inspiration et déclare : « ...en enfer je vais devoir m'asseoir dans une salle de projection et

voir mes propres films pendant deux ou trois éternités. » Confronté à l'admiration parfois dégoulinante de ses interlocuteurs, il affirme ne pas considérer son cinéma comme un ensemble cohérent et exprime des réserves face à plusieurs de ses films. Certes, ces trois entretiens ne méritaient pas d'être publiés du premier au dernier mot, les propos du maître n'ayant rien des Saintes Écritures, mais on y apprend tout de même à mieux connaître l'homme aussi bien que le créateur. Un homme qui a, à certains moments, des réflexions surprenantes, comme celle-ci : « Parfois, être amoureux de l'actrice principale et ne pas coucher avec elle peut être une bonne chose. » ; et un créateur qui avoue aimer *Persona* et *Cris et chuchotements*, mais rejeter *l'Œuf du serpent* et *Sonate d'automne*. Olivier Assayas complète ces entretiens par un texte intelligent intitulé *Itinéraire bergmanien*. C'est quand même un peu court, et l'auteur hésite gauchement entre le témoignage et l'analyse. Le livre, par ailleurs correctement illustré, sera assurément un compagnon utile lors d'une prochaine rétrospective Bergman. ■

### CINÉMA DU PLATEAU

par Michel Coulombe

— Michel TREMBLAY, *les Vues animées*. Montréal, Leméac, 1990. 187 p.

Michel Tremblay s'est déjà aventuré, brièvement, du côté de la critique de cinéma et il a consacré plusieurs romans à la vie sur le Plateau Mont-Royal, principalement dans les années 50. Avec *les Vues animées*, un livre sorti dans l'ombre de *Nelligan* et de *la Maison suspendue*, il combine pour la première fois son goût du cinéma et sa fidélité au quartier de son enfance, sans toutefois revenir à la critique ou ajouter à son œuvre romanesque. Il s'agit plutôt de récits autobiographiques construits autour des premiers souvenirs de cinéma de l'auteur, ce qui le conduit naturellement aux confidences. Aussi ne faut-il surtout pas attendre des 12 récits que comprend ce petit livre qu'ils critiquent de manière impitoyable la production disneyenne ou encore qu'ils jettent un regard lumineux sur le cinéma français des années 50. Non, dans *les Vues animées* les films ne sont jamais que des prétextes, des parfums du passé qui conduisent à l'enfance, à la vie de famille, aux grandes passions comme aux terribles déceptions, à la découverte de la sexualité et de l'homosexualité, à un Montréal qui n'existe plus.

Olivier Assayas et Stig Björkman



CONVERSATION  
AVEC BERGMAN

Michel Tremblay

Les Vues  
animées

suivi de Les Loups se mangent entre eux

RÉCITS  
LEMÉAC

*Les Vues animées* se situe sur le terrain de l'intime. Aussi est-ce l'apprentissage de la vie et non la connaissance du cinéma qui sert de guide au lecteur qui suit avec bonheur le jeune Tremblay, d'une salle paroissiale à un ciné-parc, d'un bout à l'autre d'une ville qui a toutes les allures d'un vaste parcours cinématographique. Dommage tout de même que l'ordre de ces récits souvent pleins d'humour (ah ! *Bambi...*) soit si peu convaincant.

Les récits sont parfois si précis qu'on ne peut s'empêcher de penser que Tremblay, excellent conteur, a bien de la chance de pouvoir reconstituer de la sorte des événements qui ont marqué sa jeunesse, décrivant avec assurance gestes et réactions, rapportant propos et impressions comme si cela s'était passé la veille, défilant l'intrigue d'un film vu il y a plus de 30 ans comme si son souvenir ne s'était jamais estompé. Mais peut-être ne faut-il jamais oublier que Tremblay est aussi romancier. D'abord romancier. Il se sera peut-être rappelé, au moment d'écrire ces récits, cette petite phrase de John Irving tirée du *Monde selon Garp* qu'il plaçait, il y a quelques années, en exergue d'un de ses romans : « Imagining something is better than remembering something »... ■

## LE DOUBLE RÉCIT

par Bernard Perron

— André GAUDREULT et François JOST, *le Récit cinématographique*. Éditions Nathan, Paris, 1990. 159 p.

Réunir André Gaudreault et François Jost à la rédaction d'un même ouvrage représentait une gageure qu'a relevée la collection Nathan-Université en publiant *le Récit cinématographique*. Comme les titres qui ont précédé, je pense entre autres à *Esthétique du film* et à *l'Analyse des films*, ce livre expose clairement et avec précision une série de concepts reliés aux théories du septième art. En fait c'est un vrai cours de narratologie comparée que donnent les deux auteurs, tous deux professeurs. Prenant comme point de départ la définition élémentaire du récit, ils remontent jusqu'aux articulations variées image/son et espace/temps. À l'instar de la démarche comparative de Francis Vanoye (*Récit écrit, récit filmique*) Gaudreault et Jost articulent leur discours autour du cinéma tout en s'appuyant sur les autres médias, littérature, théâtre,

photographie. L'un des attraits principaux de ce livre est qu'il présente au lecteur un nombre considérable d'auteurs essentiels à la compréhension et à l'approfondissement possible des notions abordées (dont R. Barthes, D. Bordwell, G. Genette, A. Laffay et C. Metz).

La visée du livre, affichée dès la présentation, est frontalement théorique. Les gens qui suivent les écrits des deux auteurs n'y seront pas perdus. Les concepts introduits dans leurs ouvrages respectifs, soit *Du littéraire au filmique* et *l'Oeil-caméra*, sont repris ici de façon très concise. On repart donc au cinéma des premiers temps, avec *l'Arroseur arrosé* des frères Lumière comme paradigme principal, en passant par *Citizen Kane* d'Orson Welles, afin de définir le récit de fiction. Gaudreault et Jost s'inscrivent, chacun de son côté, dans deux approches narratologiques différentes. Jost accorde son soutien à celle qui part du spectateur pour remonter vers les instances narratrices et expose ses notions de focalisation, d'ocularisation et d'auricularisation. Gaudreault, pour sa part opte pour une approche qui pose a priori les instances nécessaires au fonctionnement de la narration filmique. On retrouve les deux modes clés de sa théorie : la monstration et la narration. Cependant les deux auteurs sont d'accord sur l'existence d'une même instance souveraine : un méganarrateur ou, selon les termes de Laffay « un grand imagier ». Le récit cinématographique est, par le son et par l'image, un *double récit*. Dans le but de bien exposer cette dialectique, on retrace l'importance grandissante du *mot* par rapport à l'*image*, celle-ci prenant racine avec le bonimenteur des premiers temps et se prolongeant jusqu'à l'emploi qu'en fait le cinéma contemporain. Par le caractère polyphonique du film, le récit du septième art est en mesure de créer différentes configurations et d'introduire de nouvelles questions par rapport au statut du narrateur et de la narration.

*Le Récit cinématographique* offre une exposition relativement sommaire du large champ d'étude qu'est la narratologie cinématographique, ou plutôt la narratologie comparée, mais n'en constitue pas moins une excellente introduction à ce champ de recherche. Les travaux d'André Gaudreault et François Jost sont importants et méritent considération car ils ouvrent le chemin à la réflexion et à la recherche. Comme dit Genette dans *Figures III* : « ... le véritable auteur du récit n'est pas seulement celui qui le raconte, mais aussi, et parfois bien davantage, celui qui l'écoute. » ■