

Livres

Michel Coulombe, Philippe Mather, Pierre Pageau, Louise Trottier, Louise Carrière and Henry Welsh

Volume 15, Number 2, Summer 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/33748ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Coulombe, M., Mather, P., Pageau, P., Trottier, L., Carrière, L. & Welsh, H. (1996). Livres. *Ciné-Bulles*, 15(2), 60–64.

L'HÉRITIER DE DON QUICHOTTE?

par Michel Coulombe

— David ROBINSON, *Charlot: Entre rire et larmes*, Paris, Gallimard, Collection Découvertes Gallimard, 1995, 144 p.

C'est tout naturellement que le cinéma a pris de plus en plus de place dans la collection Découvertes Gallimard. L'accent qu'on y met sur le traitement visuel, d'égale importance avec le texte, tire merveilleusement profit des trésors du septième art. Archives familiales, photographies de presse, affiches et séquences de photogrammes font de *Charlot: Entre rire et larmes* un livre attrayant certes, mais aussi un document de référence de qualité exceptionnelle. En accord avec le sujet, on a surtout misé sur le noir et blanc.

Le texte principal et les légendes très développées de ces nombreuses photographies et illustrations pourraient mieux se compléter, de manière à éviter des répétitions inutiles. Mais, devant la volonté évidente de rendre le plus court texte autonome, on vient à la conclusion que les livres de cette collection sont conçus pour être ouverts à n'importe quelle page, plutôt que pour être lus en continuité.

Pour tracer le portrait de la vie tumultueuse et de l'œuvre foisonnante de la silhouette la plus connue de l'histoire du cinéma, Charlie Chaplin, on a fait appel à un spécialiste des débuts du cinéma, auteur d'ouvrages sur le vagabond à la petite moustache, David Robinson. Ceux qui ont lu l'autobiographie de Chaplin parue en 1964 ou qui ont vu tous ses films ne feront pas de découverte en lisant Robinson. Les néophytes quant à eux pourront, malgré les raccourcis et les contraintes évidentes que comporte un tel exercice de synthèse, prendre la mesure du personnage. La vie et l'œuvre de Chaplin défileront sous leurs yeux au pas de course, de ses débuts sur les planches en Angleterre à sa retraite en Suisse, en passant par ses mariages et ses dix enfants. Mais le cœur du livre, ce sont les 81 films, parfois tout juste énumérés, qu'a tournés Chaplin, pour la plupart sous les traits du personnage qu'il a inventé en fouillant parmi les costumes d'un studio en 1914. Cette même année, il allait devenir, de façon définitive, le réalisateur de tous ses films. De ce personnage pour lequel Chaplin avoue s'être inspiré d'hommes qu'il avait vus à Londres, Howard Hawks a dit: «Je crois

que Don Quichotte est la véritable origine du personnage de Chaplin.»

Parmi les caractéristiques des livres de la collection Découvertes Gallimard, il y a la présence de quelques textes d'appoint, dans certains cas des extraits, à la suite du texte principal. Ceux que Robinson a sélectionné pour faire connaître la vision du réalisateur de *The Gold Rush* et de *Modern Times* et illustrer son influence sont du meilleur cru. On y trouve notamment un texte de Chaplin, paru en 1918 dans *American Magazine*, où il donne les secrets du rire. L'acteur et réalisateur explique qu'il faut savoir exploiter le ridicule, particulièrement celui des personnes qui représentent le pouvoir, la richesse et le luxe, ou qui s'entêtent à garder leur dignité. La source d'embarras qui provoque le rire doit être familière aux spectateurs. De plus, Chaplin y dit observer, comme sa mère avant lui, la vie quotidienne pour trouver des scènes comiques. De la même façon, il examine le public en salle pour savoir ce qui le fait rire et ce qui ne l'amuse pas. Enfin, il dit chercher à tirer parti des contrastes, tenter de déjouer les attentes du public et ménager ses effets.

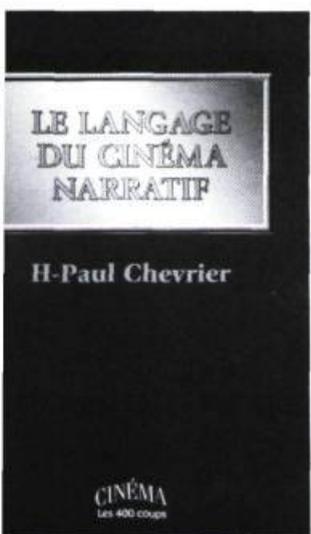
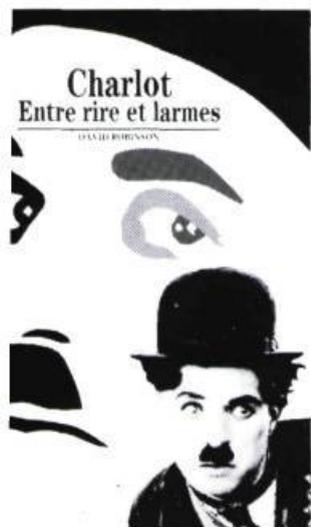
Chaplin a poursuivi sa carrière bien au-delà du muet. Pourtant, c'est essentiellement à ces premières heures du cinéma qu'on associe son génie. En 1931, le réalisateur, qui se voulait prophétique, signalait, dans le *New York Times*, un texte empreint d'une certaine nostalgie: «Je suis bien certain que l'avenir verra un regain d'intérêt pour les productions sans paroles parce qu'il y a une demande incessante pour un moyen d'expression d'usage universel.» Le cinéma muet n'a certes pas connu le sort du phénix, mais Chaplin n'avait pas tout à fait tort. L'universalité de son œuvre ne fait aucun doute. ■

INTRODUCTION AU CINÉMA CLASSIQUE

par Philippe Mather

— Henri-Paul CHEVRIER, *le Langage du cinéma narratif*, Laval, Québec, les 400 Coups, Collection Cinéma, 1995, 172 p.

Dans sa bibliographie, Henri-Paul Chevrier cite l'*Esthétique du film* de Jacques Aumont et al. ainsi que *le Récit cinématographique* d'André Gaudreault et François Jost, sans oublier l'important *Classical Hollywood Cinema* par D. Bordwell



et cie. Il aurait pu facilement en mentionner plusieurs autres, et nous amener à nous demander quelle peut bien être l'utilité de publier encore un volume sur l'esthétique et la narratologie du cinéma hollywoodien. En fait, on se rend compte que l'auteur a ciblé les étudiants du niveau collégial, ainsi que les cinéphiles avertis, en rédigeant son texte. De ce point de vue, l'ouvrage de Bordwell est nettement trop lourd (506 pages), tandis que les deux autres visent les étudiants universitaires. *Le Langage du cinéma narratif* pourrait donc être considéré comme un préambule ou une introduction à *l'Esthétique du film*.

Son souci pédagogique lui sert-il ici? L'enthousiasme bien naturel des étudiants pour le cinéma peut être exploité en faisant appel à leurs évaluations esthétiques des films. Cependant, une analyse du langage cinématographique se doit en principe de démontrer une certaine objectivité scientifique, sans pour autant être aride. Le texte de Chevrier n'est jamais lassant, mais sa méthodologie n'est pas clairement énoncée. Dès la page 13, les concepts d'«histoire» et de «diégèse» sont traités de manière synonymique, ce qui peut être trompeur. La description du système narratif classique donne parfois l'impression d'être proposé de manière prescriptive, alors qu'un Bordwell relativise davantage la nécessité de ce système tout en soulignant la capacité qu'a le cinéma hollywoodien de récupérer des éléments d'une esthétique moderniste. Chevrier affirme aussi que le film de Coppola, *Apocalypse Now*, est «un éloge grandiose de l'armée américaine», interprétation singulière qui demande à être justifiée, démontrée. L'analyse des sons «in» et des sons «off» est également partielle. Chevrier admet, en citant Michel Chion, que la frontière entre les deux est parfois floue, mais il ne remet pas en question sa propre taxinomie, et encore moins l'utilité de faire appel à des critères visuels pour parler des sons. L'idée d'une esthétique normative refait surface à plusieurs reprises, lorsqu'il parle d'un «montage bien fait» (p. 135), et dans ses commentaires en conclusion où il oppose les «navets» à «un cinéma plus original» (p. 167).

En revanche, on peut souligner des qualités indiscutables dans cet ouvrage d'introduction. Le style de Chevrier est très vivant, ce qui est nettement appréciable dans un genre (le livre scolaire ou didactique) qui peut être particulièrement ennuyeux. Aussi, la vulgarisation qu'il propose pour un certain nombre de notions en théorie du cinéma sera sans doute très utile: les jeunes étudiants trouvent souvent la théorie du cinéma rébarbative, surtout dans les textes

originaux (sémiologie, psychanalyse, etc.). Finalement, chacun des chapitres (le montage, les personnages, l'espace et le temps...) est illustré de nombreux exemples intéressants tirés de films hollywoodiens et européens.

On peut dire que *le Langage du cinéma narratif* est à *l'Esthétique du film* ce que *l'Analyse filmique* d'Yves Lever (1992, Boréal) est à *l'Analyse des films* d'Aumont et Marie (1988, Nathan). Dans les deux cas, il s'agit d'ouvrages destinés aux étudiants des cégeps écrits par des auteurs québécois, tandis que les livres universitaires sont rédigés par des Français. Coïncidence? Non, les programmes universitaires en cinéma sont peu nombreux au Québec, et il est normal que les professeurs des cégeps soignent une clientèle qu'ils connaissent bien et dont la culture cinématographique se situe à un tout autre niveau. ■

RETOUR AU FAR WEST

par Pierre Pageau

— Jean-Louis LEUTRAT, *le Western: quand la légende devient réalité*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Découvertes, 1995, 160 p.

On croyait le genre western mort et définitivement enterré (à Tombstone?). Non! Deux westerns, *Dances with Wolves* de Kevin Costner et *Unforgiven* de Clint Eastwood, remportent l'Oscar du meilleur film, en 1990 et en 1992, ce qu'on n'avait pas vu depuis *Cimarron* de Wesley Ruggles en 1931. D'ailleurs, depuis 1985, des livres et de nombreux films nous rappellent le caractère indestructible de ce genre. Mais cette vitalité toute récente n'est pas vraiment présentée dans le livre de Jean-Louis Leutrat.

Le livre emprunte plutôt une démarche chronologique. L'auteur relate donc les principales étapes de l'histoire du western. D'abord du cinéma muet, plus épique, où le manichéisme est évident (Blancs versus Indiens = Bien versus Mal) et où le héros n'a pas d'individualité (il symbolise un groupe humain; il est un archétype). Puis le western psychologique (1930-1950) où l'itinéraire n'est plus simplement géographique, mais il devient moral et psychologique; le manichéisme est moins évident. On se souvient aussi du phénomène des cow-boys chantants (Roy Rogers et Gene Autry). Puis la difficile étape qui vient avec la crise suscitée par l'apparition de la



UN CERTAIN REGARD SUR UN SIÈCLE DE CINÉMA

par Louise Trottier

— Dominique AUZEL, *le Cinéma*, Toulouse, Éditions Milan, Collection les Essentiels Milan, 1995, 63 p.

Vous en conviendrez certainement: une soixantaine de pages pour rendre compte d'un siècle de cinéma, c'est fort peu et évidemment des choix s'imposent. Dominique Auzel, professeur de cinéma à l'Université de Toulouse et auteur du présent ouvrage, nous avise que l'objectif ici est «de poser quelques repères pour en retenir l'essentiel!» Adoptant le format de poche, ce court essai s'attarde effectivement à l'essentiel et ne fournit qu'une vision sommaire du septième art.

Le cinéma se partage en quatre blocs: «le Muet», «le Parlant», «le Moderne» et «Approfondir». Les trois premiers segments ne sont, en fait, rien de plus qu'un exposé des grandes écoles qui ont façonné l'image et le langage cinématographiques (western, science-fiction, documentaire, cinéma d'animation, etc.) jusqu'à l'avènement des technologies qui nous conduisent vers le XXI^e siècle.

La quatrième tranche offre au novice les outils nécessaires pour parfaire son éducation cinématographique: films clés disponibles en vidéocassettes, livres de référence ainsi que des adresses utiles... Il va sans dire qu'il est préférable d'habiter Paris «et sa périphérie» pour profiter pleinement des conseils livrés dans cette dernière rubrique.

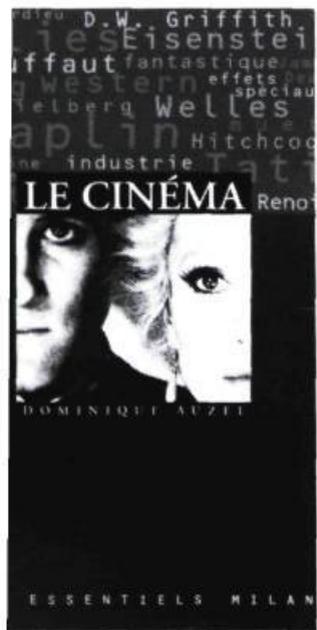
Comme dans la plupart des essais français sur le cinéma, on trouve une fois de plus cette éternelle fascination pour l'Amérique ainsi qu'un certain chauvinisme. Pour un si petit ouvrage, on s'attarde beaucoup sur les sociétés Pathé et Gaumont ainsi que sur Griffith, Renoir, Vigo, Mickey et E.T. Hitchcock et la Nouvelle Vague monopolisent à eux seuls plus d'espace que l'ensemble des cinémas «d'ailleurs», soit les cinémas africain, iranien, asiatique et européen réunis. Un unique chapitre est en effet consacré aux cinématographies nationales. La «spécificité» québécoise se voit réduite à la mention de Pierre Perrault et Michel Brault pour le cinéma direct. Qu'en est-il des Denys Arcand et Jean-Claude Lauzon? De cinéastes canadiens tels

télévision dans les années 50: le western veut devenir sérieux, voire intellectuel. Ce qu'André Bazin nommera le «Sur-Western» qui serait «... un western qui aurait honte de n'être que lui-même et chercherait à justifier son existence par un intérêt supplémentaire d'ordre esthétique, sociologique, moral, psychologique, politique ou érotique... bref par quelque valeur extrinsèque au genre et qui est supposée l'enrichir...». (André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, tome 3, p. 148) D'autre part, ce Sur-Western se caractérise par la détérioration du mythe du héros; maintenant, il est désenchanté, amer, inquiet. À l'image de l'époque (le maccarthysme, l'arrivée du petit écran, l'émergence de la société de consommation, les contestations). Il était évident que le genre était soumis à de rudes épreuves: le héros commençait à réfléchir et hésitait avant de dégainer, les Indiens pouvaient maintenant être bons, même les personnages féminins étaient plus importants... C'était vraiment la mort du genre... Mais les structures narratives du genre et des éléments de sa vision simpliste de la Justice, de la loi et de la violence reviendront ailleurs: Rambo, science-fiction, etc.

D'autre part, à travers son aperçu historique, Leutrat nous propose régulièrement des réflexions sur la mythologie et la dramaturgie du western. On pourrait souhaiter que ces aspects soient plus développés, mais il y a la contrainte du format: 160 pages, ni plus ni moins, avec beaucoup d'illustrations, plusieurs originales et fort pertinentes. Mais il est bien conscient du rôle mythologique du western; ainsi, il dit à la fin de son introduction: «Le Far West est un horizon lointain qui enchante parfois encore l'enfant rêveur que nous fûmes.» Surtout s'il s'agit de l'enfant-Américain. Le western plaide en dernière analyse en faveur d'un retour à la Nature. L'adulte américain, nostalgique, retourne à ses origines (historiques et naturelles).

Le sous-titre du livre fait bien sûr référence à la mythologie de l'Ouest (la légende prend le dessus sur l'aspect documentaire du western américain). Il faut ne jamais oublier, par ailleurs, que si le western demeure un moyen de valorisation et d'exaltation pour l'Américain, il demeure aussi — et il faudrait le démontrer bien davantage — une forme d'auto-critique.

Après la lecture de ce bon travail descriptif et analytique de Leutrat, on ressort encore avec cette conviction profonde que l'Amérique a trouvé dans ce genre l'expression par excellence de ce qu'elle est, de ses espoirs et de ses contradictions. ■



qu'Atom Egoyan ou David Cronenberg? Ils ne sont pas les seuls à avoir été éclipsés: Bergman et Antonioni sont absents sans parler des Lelouch, Tavernier, Cassavetes ou Scorsese. De plus, aucune femme ne figure au palmarès du centenaire cinématographique: ni Diane Kurys, ni Jane Campion. Le panorama des années 90 se voit réduit à la simple mention d'œuvres telles que **Pretty Woman** et **Cyrano de Bergerac**. Bien que le format d'un tel guide impose des contraintes, les omissions sont flagrantes et aboutissent à un ouvrage forcément superficiel.

Cet essai s'intègre à un ensemble, «les Essentiels Milan», collection d'ailleurs supervisée par Dominique Auzel, auteur du présent essai. «Les Essentiels Milan» rassemblent une dizaine de titres couvrant les sujets les plus diversifiés: *les Français*, *le Journalisme*, *Mini-guide du citoyen*, etc. Cette collection de poche rappelle d'ailleurs la formule *Que sais-je?* mais en une version de luxe, plus concise et attrayante (mise en pages audacieuse et dynamique sur papier glacé, avec caractère gras ou en inversé, le tout très abondamment illustré). Le *Que sais-je?* traditionnel, bien qu'affichant une présentation plus austère, n'a rien à envier à cet essai qui ne propose finalement qu'un certain regard d'un siècle de cinéma où des pans entiers de l'histoire sont entièrement occultés. Bref, une formule accrocheuse qui, comme le vidéoclip, mise sur la forme aux dépens d'un contenu qui n'est plus qu'un clin d'œil parmi un flot d'images. ■

LIRE ENTRE LES LIGNES

par Louise Carrière

— Marcel JEAN, *le Langage des lignes, et autres essais sur le cinéma d'animation*, Laval, Québec, les 400 Coups, Collection Cinéma, 1995, 198 p.

La nouvelle maison d'édition les 400 Coups lançait son premier ouvrage consacré au cinéma d'animation. Dans les prochains mois, plusieurs titres, toujours sur le cinéma, seront publiés. Cette première expérience est en elle-même une véritable gageure: faire connaître le cinéma d'animation et conjuguer l'essai.

Dans *le Langage des lignes*, l'auteur Marcel Jean structure son livre autour de rubriques esthétiques. Chacune vise à nous faire découvrir un des aspects de l'originalité du cinéma d'animation: le poids des

corps, le langage des lignes, l'organisation du mouvement, le champ libre du son, etc. À ce niveau, l'essayiste remporte son pari haut la main. Il est capable de nous faire partager son enthousiasme pour l'expérimentation en animation et de nous indiquer comment ce cinéma propose de nouvelles façons d'organiser son récit, d'inventer de nouvelles sonorités et de transformer le réel. Les quatre premiers chapitres sont particulièrement bien étayés et abondent d'exemples tirés de l'animation internationale et canadienne.

Les chapitres consacrés à l'expérimentation informatique en animation et celui consacré au plaisir du sexe sont moins convaincants. Il aurait fallu s'appuyer davantage sur la chronologie et montrer en quoi consiste l'originalité présente de l'animation en regard de ces sujets. Malgré tout, on lit donc *le Langage des lignes* avec plaisir; le style est agréable et vivant. Par contre, il faut déplorer les faibles qualités pédagogiques liées à l'historique et au travail d'expérimentation. Le livre n'indique pas au lecteur les ouvrages de références à consulter, pas plus qu'il met en relief les films cités ni les moyens de les visionner. Pour tous ceux qui n'ont pas eu la chance de suivre les cours sur le cinéma d'animation offerts dans certaines universités, on peut difficilement se confronter aux thèses de l'auteur. Le simple spectateur et plusieurs cinéphiles n'ont sans doute pas eu la chance de voir la majorité des œuvres mentionnées.

Sortir l'animation du cercle des initiés et des convertis est une entreprise très ambitieuse. Quand on a de si bonnes pistes et une connaissance sérieuse du sujet, pourquoi s'arrêter en chemin? ■

LE DIRECT EN DIFFÉRÉ

par Henry Welsh

— Dirigé par René PRÉDAL, *CinémAction: le cinéma «direct»*, Paris, Éditions Corlet-Télérama, 1995, n° 76, 216 p.

Depuis toujours, la question du cinéma direct ou documentaire agite les historiens et les penseurs du cinéma. Peut-être plus chez nous à cause de la place particulière qu'ont prise les œuvres de cinéastes comme Pierre Perrault et Arthur Lamothe à qui les auteurs de cet ouvrage rendent hommage en passant. La réflexion proposée ici



cinAction
revue de la Fédération québécoise des cinéastes

le cinéma « direct »

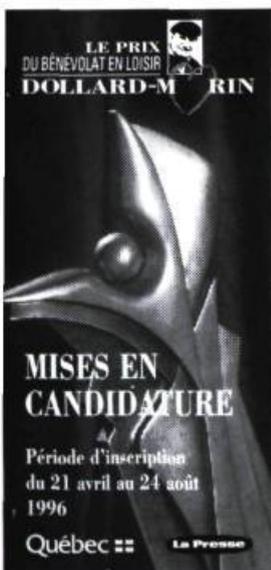


est précisément nourrie des tentatives des années 70, notamment l'essai de Gilles Marsolais sur les «différents âges» du cinéma direct. En fait, les pistes proposées sont la continuation des distinctions entre direct, documentaire et reportage qui furent le terreau sur lequel des auteurs et des œuvres se constituèrent sous fond d'engagement ou d'intervention sociale. Le cinéma au bout du changement de société, c'était le mot d'ordre des années militantes. De fait, certains films ont pu apporter, à cause du regard radicalement nouveau sur les faits sociaux, une modification des comportements non seulement dans le milieu cinématographique mais aussi chez les intellectuels influents.

Avec cet ouvrage comportant une introduction générale et des interviews de réalisateurs nés dans ces années, rien de très nouveau ne vient nourrir un débat qui ne prend pas corps dans ce dossier. Le plus gênant réside dans la somme de textes teintés d'auto-satisfaction, comme s'il n'y avait pas de possibilité de prendre en compte un regard autre, une parole venue d'autres lieux que ceux du parisianisme. On trouve, 20 ans plus tard, les mêmes cinéastes et les mêmes critiques reprendre le fil du discours qui jaillissait alors. Certes, les œuvres ont été étoffées, les cinéastes ont pris de l'expérience, mais à côté des ancêtres, de grâce, que ne sont plus présents de nouvelles signatures! Bien sûr, Chris Marker, Johan Van der Keuken, Fred Wiseman... mais où sont les nouveaux trappeurs du réel, ou du vécu comme on

nous le souligne dans le livre? Surtout, comment se fait-il que sur un thème comme celui-ci aucune référence ne dépasse un certain européen-centrisme plutôt suspect? Je doute qu'il n'y ait de par le monde quelques Asiatiques et Africains qui n'aient pas de points de vue sur ces questions. Pourquoi n'y a-t-il aucune référence de cela? Le direct serait-il une spécialité du Nord, de l'Occident?

Lorsque René Prédal prétend, dans l'introduction, «avoir posé les questions fondamentales», je ne peux m'empêcher de relier cette affirmation à la note qui indique la généalogie universitaire de cette étude. Comme travail d'étudiants d'une université française, soit, mais comme réflexion fondamentale, il y a loin. Il n'est pas question de nier la qualité des intervenants dans le débat, les Jean-Pierre Thorn, Commoli ou Robert Kramer: ces auteurs ont prouvé depuis longtemps à quel point ils sont importants pour l'ensemble du cinéma mondial, toutes catégories confondues. Il est juste de leur laisser la parole. Mais pas seulement à eux. Que je sache, le Festival du Réel à Paris propose annuellement des œuvres du monde entier. Pourquoi avoir soigneusement évité de puiser dans ce fonds? Il n'est pas pensable que *CinémaAction* ne soit pas allé chercher le commentaire de réalisateurs ou de réalisatrices moins à la mode? Ici, au Québec, nous aurions pu en proposer un certain nombre. On croirait la réunion d'un club sélect des Maîtres ès direct... Finalement, rien de bien nouveau ni surtout d'iconoclaste. ■



- Festival des films du monde**
Dates: 22 août au 2 septembre 1996
Lieux: Cinéma Parisien, Place des Arts, Cinéma Impérial et Complexe Desjardins, Montréal
- Festival international du film de Québec**
Dates: 29 août au 4 septembre 1996 — *Lieu:* Place Charest, Québec
- L'Internationale du cinéma de Sherbrooke**
Dates: 6 au 15 septembre 1996 — *Lieu:* Maison du cinéma, Sherbrooke
- Festival international du cinéma francophone en Acadie**
Dates: 13 au 19 septembre 1996 — *Lieux:* Palais Crystal, Université de Moncton
- Cinéfest**
Dates: 17 au 22 septembre 1996 — *Lieu:* Sudbury
- Festival Téléscience**
Dates: 17 au 27 octobre 1996
Lieux: Cinéma du Café électronique, Montréal et Musée de la Civilisation, Québec
- Carrousel international du film de Rimouski**
Dates: 22 au 29 septembre 1996 — *Lieu:* Cinéma Lido, Rimouski
- Festival de cinéma international Sainte-Thérèse/Sainte-Adèle**
Dates: 11 au 14 octobre 1996 — *Lieu:* Cinéma Pine, Sainte-Adèle
Dates: 15 au 20 octobre 1996 — *Lieu:* Collège Lionel-Groulx, Sainte-Thérèse