

Cin-écrit

Denys Arcand
Number 44-45, Fall 1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23173ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)
1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

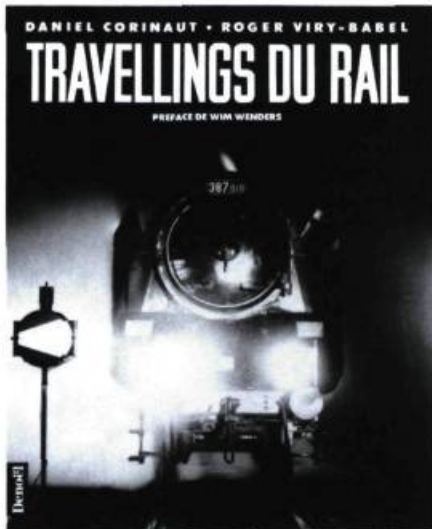
Cite this review

(1989). Review of [Cin-écrit]. *24 images*, (44-45), 114–116.

CIN-ÉCRIT

Lecteurs :

Michel Beauchamp — M. B.
Nicole Gingras — N. G.
Thierry Horguelin — T. H.
Marcel Jean — M. J.
Marie-Claude Loïsele — M.-C. L.
Gilles Marsolais — G. M.



TRAVELLINGS DU RAIL

par Daniel Corinaut et Roger Viry-Babel, Éd. Denoël, Paris, 1989, 264 p., env. 275 photos n. & b. Dist. au Québec: DMR.

Il existe une catégorie de cinéphiles fascinés par les trains. Ils ne s'épuisent jamais à relever les hasards des multiples rencontres entre trains et cinéma, dont certaines ont produit quelques-unes des plus belles images du septième art. Et de s'étonner de la similitude de leurs destins. Naissance simultanée à la fin du siècle dernier, et ces deux écrans qui incarnent, pour citer les auteurs, l'essence de la « dialectique entre immobilité et mouvement ». Écran de la fenêtre du compartiment d'où l'on voit défiler le plus impeccable des travellings; écran de lumière qui fait voyager dans l'imaginaire. Le livre-album de Corinaut et Viry-Babel, s'il n'est pas le premier ouvrage à traiter du sujet, est splendide. Préfacé par Wim Wenders, il ranime des pans entiers de l'histoire du cinéma, revue et magnifiée sous un éclairage inusité. De *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* — premier film de l'histoire du cinématographe et premier formidable hasard — à *Une femme en Afrique* de Depardon, en passant par *Les Strangers on a Train* d'Hitchcock. Réparti en sections thématiques qui le structurent intelligemment, *Travellings du rail* est traversé par une passion qui file à toute allure et dont on se demande à quelle douce perversion elle s'alimente. Assorti d'une filmographie qui ne se veut pas exhaustive, l'ouvrage fait néanmoins d'excellents choix parmi les innombrables films qui, de près ou de loin, se sont approchés d'une gare. Ce qui honore ses auteurs et témoigne d'un goût très sûr. — M.B.

VISCONTI, LES FEUX DE LA PASSION

par Laurence Schifano, Paris, Éd. Flammarion, coll. Champs Contre-Champs, 1989, 524 p., 12 photos noir et blanc. Dist. au Québec: Flammarion.

Il s'agit de la réédition du gros livre de Laurence Schifano publié en 1987 à la Librairie académique Perrin. Écrite comme un roman, dans un style toujours vif, cette biographie de Luchino Visconti, en plus de décrire son travail de cinéaste, s'attarde longuement sur les origines familiales du « Comte rouge », ses rapports singuliers au parti communiste, ainsi que son travail au théâtre et à l'opéra. Au fil des pages, on y croise plusieurs grandes figures artistiques, de Maria Callas à Jean-Paul Sartre, en passant par Toscanini et Antonioni. Passionnant et solidement documenté. — M.J.

ROBERT BRESSON

collectif Ramsay-Poche cinéma n° 68/69, 1989, 128 p., 32 photographies. Dist. au Québec: Socedis.

Réédition d'un collectif publié par « Caméra-Style », ce *Bresson* est un volume d'« hommages » plus que d'études qui s'adresse aux lecteurs acquis d'avance à l'auteur de *Pick-pocket* et qui ont déjà une bonne connaissance de son œuvre. Il leur permettra moins de découvrir que de vérifier. On y parle une fois de plus d'esthétique de la rarefaction, de disjonction de l'image et du son, des « modèles » bressoniens. On relève le caractère arbitraire, concentrationnaire d'un univers « tout simplement invivable » où « l'horreur est sans nom ». Exception faite d'une étude syntagmatique de la séquence centrale de *Lancelot du Lac*, dont le systématisme pourra rebuter, mais qui est la seule du volume à coller de près à un film, la plupart des textes sont conduits sur le mode d'une rêverie libre à partir ou autour de Bresson plutôt que sur celui d'une analyse serrée. Ce parti pris littéraire se défend, même si l'on peut regretter qu'au bout du compte, Bresson soit abordé d'assez loin, voire tenu en respect, à travers un écran de références (Blanchot, pour leur commune méfiance de l'image) et de rapprochements (Giotto, Vermeer), qui s'arrêtent à la seule évocation, sans susciter de véritable confrontation (il n'y a rien à tirer de phrases du type: « Si Vermeer avait montré la nudité, il l'aurait fait comme Bresson », « Les films de Bresson ou les tableaux de Vermeer n'entendent pas, ils approfondissent »). L'iconographie, en revanche, est superbe et irréprochable, elle en dit parfois plus long que les textes, et c'est pour elle d'abord qu'on refeuilletera ce livre. — T.H.

LE CINÉMA D'ANIMATION

CinémAction no 51, sous la direction de Pascal Vimenet et Michel Roudévitch. Éd. Corlet/Télérama, 1989, 256 p., 150 illustrations noir et blanc. Dist. au Québec: Saint-Loup.

Attendu depuis fort longtemps, le numéro de CinémAction consacré au cinéma d'animation est une profonde déception. C'est que les responsables du dossier, Pascal Vimenet et Michel Roudévitch, n'ont pas eu le courage d'innover en abordant le cinéma d'animation autrement que sous l'angle historique, consacrant l'essentiel de l'espace à des généralités alors que tout reste à écrire en ce qui concerne la théorie de l'animation et l'analyse sérieuse de ses grandes œuvres. Au lieu, donc, de sortir des sentiers battus, CinémAction fait en bonne partie double emploi par rapport à l'ouvrage de Giannalberto Bendazzi, *Le film d'animation*, dont le premier tome a été publié en français en 1985 et dont le second tome devrait être traduit sous peu. Sans profondeur, anecdotiques, la plupart des textes du dossier contribuent à l'idée voulant que l'animation soit une sorte de sous-cinéma sur lequel il n'y a rien à dire. On se demande pourquoi, par exemple, une douzaine d'articles sont consacrés à survoler grossièrement autant de cinématographies nationales. Il aurait été préférable de choisir quelques cinéastes représentatifs et, à travers l'analyse de leur travail, donner une idée de la situation à l'intérieur du pays. « Qui trop embrasse mal étreint », voilà qui illustre bien le sentiment qui nous habite à la lecture de ces textes. Ainsi, dans l'article sur la Tchécoslovaquie, on parle de « l'œuvre singulière de Jan Svankmajer », on qualifie celui-ci de « personnalité puissante (...) aboutissant à des formes nouvelles » (p.140), mais on ne juge pas nécessaire de regarder ses films de plus près pour amorcer une réflexion qui puisse permettre de mieux les apprécier. De même, plutôt que de nous servir les sempiternels articles retraçant les carrières d'Emile Cohl et de Winsor McCay, on aurait dû se consacrer à un aspect précis de leur travail et, de cette façon, éviter de répéter ce qu'on a déjà lu partout.

Même les parties consacrées à l'expérimentation, à l'économie et à l'image de synthèse souffrent d'un cruel manque d'ambition intellectuelle. Alors, puisqu'en plus il faut se taper les boursoufflures et le dérèglement stylistique qui affectent les textes de Michel Roudévitch (voir l'imbuvable article consacré à Roger Rabbit) et que celui-ci se réserve plus du quart du dossier, on ne peut que déconseiller ce numéro 51 de CinémAction. — M.J.



LES CINÉMAS DE L'EST de 1945 à nos jours

par Mira et Antonin Liehm, traduit de l'américain par Michel Euvrard et Catherine Fournier, Paris, Éd. du Cerf, coll. 7e Art, 1989, 466 p., abondamment illustré en noir et blanc. Distr. au Québec: Saint-Loup.

L'imposant ouvrage que Mira et Antonin Liehm consacrent aux cinémas des pays de l'Est, en plus de lever le voile sur un pan important de l'histoire du cinéma, est un exemple de concision et une véritable leçon portant sur les rapports entre l'art et l'État. En effet, en près de 500 pages, les auteurs retracent l'évolution des cinémas de l'Europe de l'Est au cours des 40 dernières années (après avoir résumé la période qui a précédé) et, avec une grande clarté, montrent comment, sous un régime «dictatorial» la lutte pour la création est difficile lorsque le cinéma devient le lieu d'expression de «l'énergie sociale et politique refoulée». Se concentrant sur les films de fiction, les auteurs recensent l'ensemble de la production de l'URSS, de la Tchécoslovaquie, de la Bulgarie, de la Pologne, de la Hongrie, de la Roumanie, de la RDA et de la Yougoslavie, ne laissant de côté que l'Albanie, pays dont il est extrêmement difficile de voir les films. Voilà donc un ouvrage de référence de premier ordre. — *M.J.*

RICHARD BURTON

SA VIE, SES CARNETS INTIMES

par Melvin Bragg, Éd. Presses de la Renaissance, 1988, 645 p., 30 photos noir et blanc. Dist. au Québec: Édi-
presse.

Burton a toujours caressé le rêve d'être écrivain. Dans les périodes creuses d'une carrière inégale, il tenait un journal dont plusieurs pages sont reproduites avec l'autorisation de sa dernière épouse. Sans doute aurait-il été un écrivain adéquat, au vu du talent littéraire qu'il affiche avec désinvolture dans ses carnets, mais on s'intéressera davantage à ce qu'ils transmettent d'une vie de star insuïtée. Propulsé au sommet de l'actualité grâce à son mariage avec Elizabeth Taylor, c'est à la gestion d'une image qu'il entretenait et détruisait avec la même fougue qu'il aura consacré sa vie. Rédigé par un romancier britannique, l'ouvrage est un modèle du genre, riche en détails, sans complaisance ni facilités. La légende de Burton, héritier de Laurence Olivier et époux d'une somptueuse cocotte, alcoolique et poète, est retouchée au coin de ses origines extrêmement modestes qui ont déterminé son destin. — *M.B.*

CINÉMA DU RÉEL

par Claire Devarrieux et Marie-Christine de Navacelle, Éd. Autrement, 1980, 127 p. Dist. au Québec: Dimédia.

Par des interviews, reproduites sous la forme de textes suivis, et des lettres inédites, ce livre donne la parole à des cinéastes auxquels s'est intéressé à un moment ou à un autre le Festival «Cinéma du réel», organisé par la Bibliothèque publique d'information du Centre Georges-Pompidou. Il en souligne le dixième anniversaire, survenu en 1988.

Concernant le cinéma du réel, comme s'il était encore nécessaire de le faire, leurs auteurs précisent bien: «Ces images ne sont pas la réalité. Elles ne sont qu'un reflet, le reflet organisé, maîtrisé, d'une réalité que la caméra, par sa présence a mise en danger. De cette mise en danger, assumée par l'auteur et son sujet, peuvent naître des vérités ignorées.»

Les textes de Raymond Depardon, qui pouvaient tenir sur quelques pages, occupent inexplicablement près de la moitié de ce petit livre. À lire, les textes de Jean Rouch, Louis Malle, Helga Reidemester, Henri Storck (entre autres pour la lecture qu'il fait des films d'autres cinéastes): des témoignages généreux, concrets, concernant notamment les rapports entre le cinéaste et les gens filmés. — *G.M.*

L'ŒIL INTERMINABLE

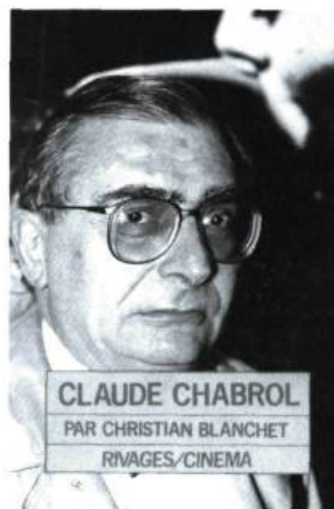
par Jacques Aumont, Paris, Librairie Séguier, 1989, 279 pages, 48 photos noir et blanc. Dist. au Québec: DMR.

Dans *L'œil interminable*, Jacques Aumont élabore une réflexion sur les rapports qu'entretiennent cinéma et peinture, rapports fondés non pas sur une ressemblance mais plutôt sur une filiation, un lien historique. Cette conception conduit l'auteur à présenter le cinéma tel un prolongement, une excroissance de cet autre art de l'image et de la représentation qu'est la peinture.

L'intérêt de cet ouvrage est d'étendre la relation entre la représentation picturale et cinématographique au-delà de la post-modernité et du concept de synthèse des arts auxquels étaient confinées la plupart des réflexions récentes sur le sujet. C'est essentiellement en tant que leur mise en parallèle peut permettre d'interroger les différentes notions de regard, de mouvement, de temps, de lumière et de cadre que celle-ci intéresse Aumont.

L'auteur ne se limite pas à établir de simples correspondances entre certains moments de l'histoire de l'art et leurs répercussions sur le cinéma — par exemple le Quattrocento et la perspective, le futurisme italien et la quête du mouvement, Monet et la séquentialité —, il montre qu'on ne peut considérer le cinéma de façon autonome et que celui-ci marque, dans le développement de l'histoire de l'art, non pas une rupture à la source d'un langage entièrement nouveau mais l'étape ultime découlant d'une conscience plus grande du regard, de l'espace et du mouvement, à la recherche d'une voie totale d'expression.

L'ouvrage offre de nombreuses réflexions sur l'art et le cinéma, mais il s'adresse néanmoins à quiconque s'intéresse à l'histoire de l'art. Il se penche sur certaines notions fondamentales du cinéma (espace, temps, cadre, etc.) et les aborde essentiellement telles qu'elles sont apparues et se sont développées dans l'histoire de la peinture. — *M.-C.L.*



CLAUDE CHABROL

par Christian Blanchet, Rivages/Cinéma, n° 21, 202 p., 30 photographies. Dist. au Québec: Dimédia.

Les premières pages augurent mal. On y lit que les films de Chabrol proposent une «traversée des apparences», alors qu'il s'agit plutôt, chez l'auteur de *Masques*, de les mettre à plat ou de les retourner (comme un gant), ce qui n'est pas tout à fait la même chose. Blanchet parle ensuite d'«invisibilité de la mise en scène», quand la «transparence» chez Chabrol est un leurre, la mise en scène n'ayant dans ses films, en dernière analyse, d'autre objet qu'elle-même. Plus loin, d'ailleurs, il se contredira en relevant, cette fois à juste titre, qu'elle est «aussi une façon pour Chabrol d'évoquer les problèmes du cinéma, et la manière dont il se fait». Enfin, le parallèle Buñuel-Chabrol serait bienvenu s'il ne donnait lieu à de nouveaux contre-sens: ni l'un ni l'autre ne se soucient de «révéler l'être profond» de leurs personnages; ceux-ci, au contraire, n'ont pas d'épaisseur, pas de «psychologie». Dans la scénographie comme dans la direction des acteurs, Chabrol joue toujours la théâtralité et ses excès contre le «naturel» et la convention psychologique.

Le reste est à l'avenant. L'étude de Blanchet demeure superficielle, quand elle ne met pas, le plus souvent, à côté de la plaque. Les rares remarques pertinentes demeurent insuffisamment développées, surtout tant que Blanchet s'en tient à la seule étude, peu concluante, des scénarios et des intrigues. Par la suite, dès qu'il aborde la mise en scène, les formules heureuses et les aperçus éclairants se font plus nombreux, notamment dans l'analyse de l'omniprésence de la métaphore chez Chabrol, et des ambitions démiurgiques de ses personnages, ces Mabuse voués à l'échec que sont le Van Horn de *La décade prodigieuse* ou le Legaigneur de *Masques*. Reste que Blanchet s'arrête au seuil de l'hypothèse ou du pressentiment et qu'il manque un mouvement général à sa monographie, qui file un peu dans toutes les directions sans en approfondir aucune. Ajoutons que le style et l'écriture sont ici d'une maladresse et d'une imprécision constantes. Bref, après le *Chabrol* de Magny, plus habile que pénétrant, et décevant pour d'autres raisons, cet essai inabouti démontre par l'absurde que, décidément, l'auteur retors de *L'œil du malin*, sous des apparences trompeuses de facilité, défie l'exégèse. Enfin, il faut déplorer une fois de plus, dans un livre de la collection Rivages-Cinéma, la piètre qualité des photographies. — *T.H.*

JÉSUS DE MONTRÉAL

par Denys Arcand, Éd. du Boréal, 1989, 188 p. Distr. au Québec: Dimédia

Comme pour *Le déclin de l'empire américain*, Boréal a décidé de profiter de la sortie du dernier film de Denys Arcand pour en publier le scénario, correspondant au montage final du film. Ce livre reproduit essentiellement le texte, c'est-à-dire les dialogues assortis de quelques indications techniques, accompagné de vingt pages de photos regroupées dans sa partie centrale.

L'idéal serait de pouvoir disposer d'une description détaillée du film, incluant les indications sur la scénographie, les mouvements de caméra, la bande sonore, etc. En leur temps, *Gina*, *Réjeanne Padovani* et *La maudite galette* ont déjà bénéficié de ce travail de moine, dans le cadre des Dossiers publiés par «Le Cinématographe» (collection assumée par L'Aurore, les Éditions Le Cinématographe et VLB Éditeur). Mais il semble que les contraintes de l'édition soient telles que l'on doive désormais se contenter de ce type de publication centrée uniquement sur la suite dialoguée des films qui nous intéressent. Ce travail rapide demeure insatisfaisant, mais c'est mieux que rien. — G.M.



DE VIENNE À SHANGHAI LES TRIBULATIONS D'UN CINÉASTE

par Josef von Sternberg, Paris 1989, Éd. Cinémas/Flammarion, 383 p., Illustrations et biofilmographie détaillée. Dist. au Québec: Flammarion.

Mémoires de Josef von Sternberg, cinéaste autrichien d'origine et ayant vécu aux États-Unis, cet ouvrage volumineux évoque les étapes de sa carrière. L'auteur y fait part de ses difficultés à se faire reconnaître et livre une foule d'anecdotes sur le métier et les gens le côtoyant. Tous les cinéastes y passent; certains sont vertement critiqués, d'autres font l'objet d'éloges manquant parfois de conviction ou souvent bien polis. Très vite, pointe une note de condescendance envers plusieurs cinéastes, techniciens et comédiens (nes) avec lesquels il a travaillé ou qu'il a côtoyés. La seule à éviter son jugement critique et souvent moralisateur est Marlene Dietrich, de loin le chapitre le plus intéressant doublé du dernier où l'auteur parle de la lumière, du rôle du gros plan, du visage de l'acteur à filmer et à éclairer, du passage du muet au sonore, nous livrant non pas une méthode de travail mais une réflexion sur le médium. Cet ouvrage n'est peut être pas essentiel mais peut satisfaire plus d'une curiosité si le lecteur se distancie des propos très ironiques, des «leçons» de vie que le cinéaste a apprises ou données durant sa carrière... — N.G.

COLLECTION LES 100 CHEFS-D'OEUVRE

Alleur (Belgique), Éd. Marabout, 1989. Dist.: Québec-Livres.

Voilà une collection reposant sur un concept aberrant: chaque ouvrage est consacré à un genre dont il répertorie «les 100 chefs-d'œuvre». D'emblée, on voit venir le problème: Comment choisir les «100 chefs-d'œuvre» du suspense, du fantastique, du western, du musical, du film historique ou du film d'auteur (sic!) autrement qu'en plongeant tête première dans la subjectivité? Or, il faut avoir énormément de prétention pour s'établir dépositaire d'une science permettant de décider quels sont les chefs-d'œuvre d'un genre donné. C'est pourtant ce que font Jean-Pierre Frimbois, Alain Charlot et Jean-Marc Bouineau qui signent, individuellement ou ensemble, les six ouvrages de la collection. Si les auteurs avaient au moins le mérite d'exposer leur méthodologie (Pourquoi retient-on un film plutôt qu'un autre?), de définir clairement les genres à partir desquels ils classent les films (Qu'est-ce que le cinéma fantastique? Le film d'auteur?) ou de maîtriser correctement l'histoire du cinéma, on pourrait passer l'éponge. Mais, ils multiplient les omissions de toutes sortes et déforment atrocement l'histoire du cinéma en mettant l'accent sur les films récents au détriment des plus anciens. Un exemple: *Les 100 chefs-d'œuvre du film d'auteur*. Dans cet ouvrage, seulement quatre films réalisés avant 1950 ont droit de cité (*L'Atlantide* de Vigo, *Citizen Kane* de Welles, *Les enfants du paradis* de Carné et *La règle du jeu* de Renoir). Carlos Saura est nommé à quatre reprises, mais Cocteau, Cassavetes, Kurosawa, Angelopoulos, Coppola, Kobayashi, Tati, de Oliveira, Tanner, Eustache, Ray (Nicholas et Satyajit), Glauber Rocha et Fritz Lang sont tous absents. Bertrand Blier est présent trois fois contre une pour Bresson, Chaplin, Renoir, Ozu et Kubrick. Le reste est à l'avenant. — M.J.



LE DESIR DE FICTION

par Daniel Serceau, Paris, Éditions Dis Voir, 1987, 127 pages, 52 illustrations noir et blanc. Dist. au Québec: CDLSM.

Il serait difficile de décrire en quelques lignes la totalité des enjeux du surprenant essai de Daniel Serceau intitulé *Le désir de fiction*. Il s'agit, en effet, d'un ouvrage dense et original portant en bonne partie sur la métapsychologie du spectateur, ou si vous préférez sur le désir de fiction du spectateur et la façon dont le cinéma de fiction remet en question ses structures mentales. Appuyant ses réflexions sur un imposant bagage théorique conviant Mac Luhan, Barthes, Eco et Adorno, Serceau en vient à affirmer que les longs métrages de fiction sont à peu de choses près des contes de fées destinés aux adultes. Et puisque l'auteur démontre que le cinéma exerce principalement une fonction symbolique, il termine son essai en exposant «les projets symboliques» de quelques créateurs importants: John Ford, Fritz Lang, Howard Hawks, Nicholas Ray, Jean Renoir, Buster Keaton, Alfred Hitchcock, Eric Rohmer et Kenji Mizoguchi. — M.J.

FRITZ LANG TROIS LUMIÈRES

Textes réunis et présentés par Alfred Eibel. Éd. Flammarion, collection Cinémas, 1988, 346 p., 24 photos noir et blanc. Dist. au Québec: Flammarion.

C'est Fritz Lang qui déclarait: «Il n'y a que deux types d'êtres humains, les mauvais et les très mauvais.» Forcé de fuir le régime nazi fraîchement arrivé au pouvoir, Lang s'exile aux États-Unis en 1933 où il injectera au cinéma américain un peu de sa science après avoir donné à l'Allemagne quelques chefs-d'œuvre. *Fritz Lang, Trois lumières* est la réédition de l'ouvrage d'Alfred Eibel d'abord paru en 1963, auquel on a ajouté un chapitre qui présente deux films inédits du cinéaste et un entretien avec le cinéaste français Pierre Rissient, spécialiste de l'œuvre. Recueil de documents divers, d'entretiens, de témoignages et d'articles de presse, mais surtout de textes de Lang lui-même, l'ouvrage est indispensable pour qui souhaite connaître de l'intérieur un des plus grands de l'histoire du cinéma. Lang y livre son credo et ses combats, contre la censure notamment. S'y révèle le secret de la mise en scène langienne, vouée au pouvoir de l'image et à l'articulation inventive des ressources cinématographiques. Quant au pouvoir du mal et à la fascination du morbide, Lang s'en explique longuement. — M.B.