

24 images

24 iMAGES

Cin-écrits

David Cronenberg
Number 59, Winter 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23337ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

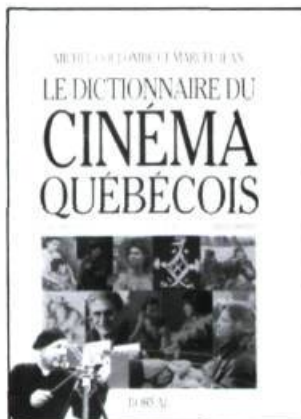
(1992). Review of [Cin-écrits]. *24 images*, (59), 81–83.

CIN-ÉCRITS

Lecteurs

Alain Charbonneau — A.C.
Thierry Horguelin — T.H.
Marie-Claude Loiselle — M.-C.L.

Gilles Marsolais — G.M.
Georges Privet — G.P.
André Roy — A.R.



LE DICTIONNAIRE DU CINÉMA QUÉBÉCOIS

sous la direction de Michel Couombe et Marcel Jean. Boréal, 1991. 603 p., illust. N & B. Dist. au Québec: Dimédia.

DICTIONNAIRE DU CINÉMA

sous la direction de Jean-Loup Passek. Larousse, 1991. 756 p., 229 photos et illust. couleur et N & B. Dist. au Québec: Les Éditions françaises.

Comme tout écrit qui touche à l'histoire vivante, les dictionnaires de cinéma se voient très rapidement frappés de désuétude. Ainsi, la réédition, trois ans après la première parution, de l'intelligent et très documenté *Dictionnaire du cinéma québécois* dirigé par Michel Couombe et Marcel Jean, vient non seulement actualiser les textes mais apporter un certain nombre de correctifs en supprimant quelques articles et en y insérant soixante et un nouveaux. On remarque par exemple l'ajout de noms de techniciens tels Louise Surprenant (monteuse de *Sonatine*, de *La ligne de chaleur* et de tous les films de Paul Tana), Jocelyn Joly et François Séguin (deux des plus importants directeurs artistiques au Québec), Michel Lamothe (chef opérateur) ou Osvaldo Montes



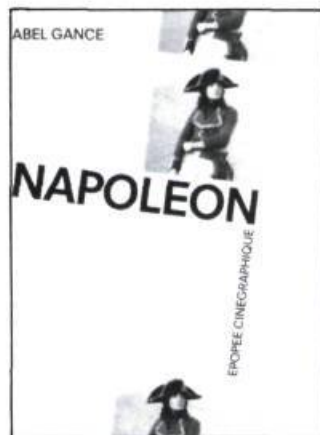
(musicien). En plus d'une dizaine de noms d'acteurs, et d'un long texte sur la fiscalité (l'aide fiscale aux productions cinématographiques), on retrouve quelques nouveaux noms de réalisateurs, dont Johanne Prigent, François Girard, Marcel Simard et... David Cronenberg (!). Claude Gagnon, qui a débuté sa carrière au Japon, fait-il partie du patrimoine japonais? Peut-être, mais si tel est le cas, pourquoi les noms de Beresford, d'Altman et de plusieurs autres, qui ont aussi tourné au Québec, ne sont-ils pas mentionnés? Cette entrée constitue certainement une des rares taches à cet ouvrage rigoureux et minutieux.

Notons également la réédition du *Dictionnaire du cinéma* de Larousse, dont la précédente publication remonte déjà à 1986. Les textes de cet ouvrage apportent, pour la plupart, un éclairage intelligent sur les sujets abordés. Mais comme toute publication couvrant un champ aussi large, on détecte dans ce dictionnaire quelques oublis dont certains impardonnables comme Alexandre Sokourov. Il ne demeure pas moins un ouvrage de référence indispensable à quiconque s'intéresse au cinéma. — M.-C.L.

NAPOLÉON, épopée cinématographique en cinq épisodes

par Abel Gance. Annoté par Bambi Ballard et préfacé par Jean Tulard. Éd. Jacques Bertoin, 1991, 257 p. 143 photos en noir et blanc. Dist. au Québec: D.M.R.

Publié une première fois en 1927, lors de la sortie du film, le scénario de *Napoléon* d'Abel Gance fait l'objet d'une nouvelle édition, augmentée d'une iconographie riche en photographies inédites. S'inspirant de la critique génétique en vogue dans le champ littéraire, les éditeurs ont tenu à reproduire le scénario original, tout en se voulant fidèles au découpage de la version restaurée par Kevin Brownlow il y a une dizaine d'années. Des typographies différentes permettent, à cet effet, de distinguer les scènes écrites et tournées telles qu'elles apparaissent dans la version de 1981, des scènes tournées mais perdues, ou de celles tout simplement coupées au tournage ou au montage. Toutefois, l'annotation de Bambi Ballard démêle trop timidement les



aléas de cet émondage de plans et de scènes, auquel on doit plusieurs versions du même film, dont une au moins sans le célèbre tryptique qui à l'époque innovait en ouvrant la voie au cinérama. On aurait souhaité une préface plus technique, nous éclairant davantage sur le travail de restauration, et sur les partis que prirent les restaurateurs, au lieu de celle bâclée, signée Jean Tulard, qui reformule médiocrement ce que Gance lui-même expliquait déjà dans son tract intitulé «Comment j'ai vu Napoléon», à savoir: qu'il s'agissait pour lui moins de faire œuvre politique ou morale, que cinématographique, et que par conséquent, la vérité historique devait, sans être sacrifiée jamais, rester néanmoins inféodée à sa vision du personnage — une vision toute romantique. — A.C.

Olivieri

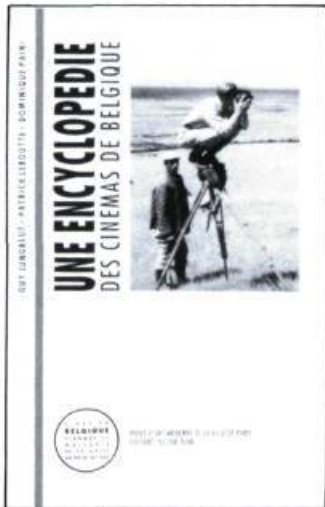
LIBRAIRIE
ARTS • LETTRES • SC. HUMAINES

5200 GATINEAU, MTL, QC. H3T 1W9 ☎ CÔTE-DES-NEIGES
TÉL. (514) 739-3639 FAX: (514) 739-3630

UNE ENCYCLOPÉDIE DES CINÉMAS DE BELGIQUE

Sous la direction de Guy Jungblut, Patrick Leboutte et Dominique Paini. Musée d'Art moderne de la ville de Paris et Ed. Yellow Now, 1990. 280 p., plus de trois cents photos N & B. Dist. au Québec: CDLSM.

Une encyclopédie des cinémas belges, esquissant, par ses choix comme par ses refus, ses coups de cœur et ses coups de gueule, quelque chose comme un manifeste contre l'académisme ambiant, pour les aventures du regard. On y parle plus volontiers de *La fée sanguinaire* de Roland Lethem que d'*Australia* de Jean-Jacques Andrien. Parcours libre de ton et d'allure, où l'on trouvera, à côté des entrées attendues par cinéastes (d'Akerman, Chantal à



Zeno, Thierry) et par films (*L'homme au crâne rasé*, *Histoire de détective*, *Monsieur Fantômas*, *Toute une nuit*, etc.), des entrées thématiques et iconologiques (Animation, Borinage, Citations, Colères, Convivialité, Interdits, Littoral, Repérages, Vidéo, etc.), enfin des articles inattendus et réjouissants: Canulars, Érection (ou «genèse d'un académisme officiel»), Flibuste, Kermesse, Lieux communs (hilarant petit dictionnaire des idées reçues sur le cinéma belge).

Où l'on découvre qu'Henri d'Ursel et Charles Dekeukelaire

LE CINÉMA DE LA RÉVOLUTION TRANQUILLE, de *Panoramique* à *Valérie*

par Yves Lever. S. éd., 1991, 732 p. Distr. au Québec: chez l'auteur.

Comme son titre l'indique, cet ouvrage publié à compte d'auteur se penche sur la production cinématographique des années 60 au Québec afin de cerner les modalités de son insertion au sein de la Révolution tranquille et d'évaluer la valeur de reflet des images qui en sont issues, et possiblement d'*agent* de l'histoire, lorsque le film ne s'est pas mué lui-même en *historien*.

Le cœur de l'ouvrage (p. 63 à 502) est constitué de fiches qui, en plus de reproduire le générique complet de quelque 270 films de tous formats, donnent des informations succinctes mais précises¹ à leur sujet: dates de tournage, coûts de production, titre de travail. Pour le reste, chaque fiche comprend un résumé de quelques lignes, ainsi que des considérations sur le traitement et le contenu du film, en fonction de ce que certains critiques et commentateurs ont pu en dire dans le passé et de la lecture de synthèse qu'en fait lui-même Yves Lever aujourd'hui. Cette approche est pour le moins discutable. Les critiques et les commentateurs ne sont convoqués qu'à travers de courts extraits de leurs propres textes, extraits choisis par Yves Lever trop souvent en fonction du point de vue, opposé ou similaire, qu'il a tout le loisir de développer à son aise à leur suite. D'une part, on peut questionner la pertinence de ces choix et remarquer certains «oublis»: par exemple, il établit des rapprochements entre *Les brûlés* de Bernard Devlin, de la série «Panoramique» qu'il tente d'ériger en symbole de substitution, *En*

pays neufs de Maurice Proulx et *Le retour à la terre* de Pierre Perrault, sans reproduire un extrait ni même mentionner l'existence d'une analyse systématique sur le même sujet parue en 1984 dans *Cinéma et Réalités*. Du même souffle, il dit «découvrir» cette œuvre de Bernard Devlin, alors qu'elle est enseignée à l'Université depuis au moins quinze ans et que les étudiants planchent dessus annuellement! Ailleurs, il propose une lecture obtuse du film *La lutte* alors que des textes existent, ni reproduits ni même cités, qui contredisent et élargissent sa propre vision. Non qu'il faille accuser l'auteur de dissimuler sciemment ses sources, mais si c'est là un avant-goût de ce que nous réserve la nouvelle mode de l'étude de «la réception» des films, il y a de quoi s'inquiéter! D'autre part, s'il est vrai qu'on ne trouve dans une banque de données que les sources qu'on a bien voulu y entrer, cette façon de procéder par «extraits choisis», en plus de rappeler la pédagogie archaïque des «Morceaux Choisis» de Monseigneur Calvet, se conforme de la manière la plus soumise à la formation dispensée dans certains cégeps, avec le résultat que les nouvelles générations ne connaissent que des bribes, que des extraits de notre littérature, de notre cinéma, et de la fortune critique des œuvres qui sont censées constituer une part non négligeable de ce qu'on appelle la culture. Les professeurs de cinéma doivent déjà frémir devant les travaux truffés d'extraits de ces extraits déjà sélectionnés par

quelqu'un d'autre que remettront les étudiants! L'enfer!

Aussi, et c'est là que le bât blesse le plus, les jugements d'Yves Lever sur certains films et certains aspects de cette période sont fortement sujets à caution. Il tente d'expliquer son point de vue à leur sujet dans des textes de présentation et de synthèse: bien documentés au plan factuel dans l'optique de la «petite histoire», ces textes ont un aspect touche-à-tout qui rend peu convaincante son argumentation et l'interprétation erratique qu'il tire des faits. Ainsi, parallèlement aux débuts de l'aventure du cinéma direct dans le secteur documentaire, des séries de films de court métrage destinés à la télévision, comme «Panoramique», ont permis effectivement aux cinéastes francophones œuvrant à l'ONF d'accéder à la réalisation par le biais de la fiction². Certains d'entre eux se sont affirmés par la suite aussi bien dans le documentaire que dans la fiction. Cela est connu. Cependant, sous prétexte de remplacer *Les raquetteurs* par cette série comme symbole du renouveau de notre cinéma, Yves Lever en arrive à proposer une lecture biaisée de bon nombre de films de cette époque, documentaires et fictions. D'une part, ceux qui, d'une façon ou d'une autre, sont traversés par le direct ne témoignent pas que d'une simple évolution «formelle», plutôt bancal, comme il tente de le faire croire en privilégiant une approche thématique réductrice. Et, d'autre part, incapable de voir l'esprit derrière la lettre (en vain il a traqué dans ces films les inscriptions textuelles «Révolution tranquille» et «Québécois», comme des révélateurs de la nouvelle mentalité!), il n'a pas compris que ces films renvoient à la «réalité» du moment, à l'histoire et à l'imaginaire d'un peuple à travers leur forme même! Qui plus est, Yves Lever sème la confusion en mettant dans le même sac des films, des pratiques et des courants qui n'ont rien à voir entre eux, et en analysant selon les critères d'une pratique tradi-

tionnelle un type de cinéma qui cherchait précisément à lui tourner le dos ! Picasso jugé par Millet ! Enfin, il est vrai que les films du direct « pur » et ceux traversés par lui (comme *À tout prendre*, *Le chat dans le sac*, *Entre la mer et l'eau douce*) furent peu nombreux mais, contrairement à ce qu'il tente de faire croire, l'importance d'un mouvement ne se mesure pas au nombre de ses productions : les quelques livres de Jean Genet valent-ils moins ou sont-ils moins significatifs que l'ensemble des romans Harlequin ? Genet passera à l'histoire même s'il n'est pas « clean » : est-ce une raison pour lui préférer Harlequin dans les cégeps ?

Selon Lever, « l'influence démesurée » du direct et « l'immense malentendu » l'accompagnant seraient dus à un complot orchestré par le « terrorisme intellectuel de quelques cinéastes et critiques possédant de très fortes personnalités, (...) par quelques cinéastes français et une presse européenne complaisante » (p.670). Et la « pollinisation » de la fiction par le direct (dont *Les ordres* de Michel Brault est pourtant l'exemple-type des années 70) aurait privé le public de ce qu'il attend : « une bonne histoire et des vedettes ». Qui a dit que Duplessis était mort ? Ce pavé, qui relève d'un travail de moine a les mêmes qualités et défauts que ses textes précédents : la jésuitique y est contestable, voire démagogique, mais Yves Lever est un bon documentaliste : il devrait s'en tenir à cela. — G.M.

1. Yves Lever en profite pour corriger les coquilles, signaler les variantes et les écarts existant dans la littérature à leur sujet d'avec les informations apparaissant sur la copie des films. Mais à son tour, il commet quelques erreurs inévitables : la version du film *Les brûlés* de la série « Panoramique » qui circule depuis fort longtemps fait 114 minutes et non 94. Curieux qu'il réduise ainsi les proportions de son Cheval de Troie !
2. Et, faut-il ajouter, plusieurs d'entre eux s'étaient déjà fait la main dans le cadre de la série précédente « Passe-Partout ».

ont placé la fondation du cinéma d'outre-Québécois sous le signe de l'expérimentation. Que le cinéma belge travaille l'idée de frontière : il campe de préférence sur le littoral, ce lieu où la mer, la plage et la côte échangent leurs règnes et mêlent leurs contours. Il s'attache à brouiller les partages trop nets entre l'art, l'artisanat et l'industrie. Son territoire fantastique est hanté par l'imaginaire pictural nordique ; son ciel, traversé de météores et d'étoiles filantes, de comètes surréalistes chevauchées par des peintres ou des écrivains ayant saisi la balle du cinéma au bond d'une occasion unique (d'Ursel, Moerman, Mariën et bien d'autres ne toucheront qu'une seule fois à la caméra). Cinéma d'artiste plus que d'auteur (intéressants articles sur les rapports de Magritte et du mouvement Cobra avec le cinéma), cinéma de l'écart, fait de singularités, de prototypes et d'exceptions, d'amateurs inspirés et de bricoleurs inventifs, d'irréguliers et de boutefeux carabinés.

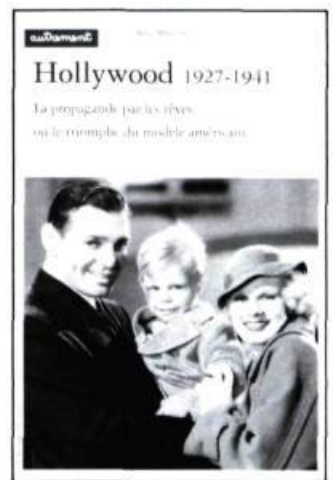
D'une réalisation éditoriale exemplaire (belle maquette, iconographie superbe), ce livre est un brûlot, un revigorant pavé dans les mares officielles, le poil à gratter d'André Delvaux, et il n'a pas fini, semble-t-il, de faire du bruit dans les officines des « décideurs » du cinéma belge. — T.H.

SUR LE CINÉMA

par James Agee. Traduit par Brice Matthieussent. Éd. Cahiers du Cinéma, coll. Essais, 1991. 190 p., 13 photos N & B. Distr. au Québec : Dimédia.

Presque en même temps qu'André Bazin en France, considéré comme le fondateur de la critique de cinéma, un écrivain et scénariste américain accomplissait de son côté, dans un désert théorique encore plus grand qu'en Europe, la même mission. Après des années de

retard inexcusable (30 ans !), voici en français un choix pertinent des principaux papiers, regroupés par thèmes plutôt que chronologiquement, que James Agee publiait entre 1941 et 1950 dans *The Nation* et *Life*. On est étonné par la profondeur et la connaissance de cet homme qui se présente pourtant comme un amateur. Deuxième étonnement : même si on sait qu'Agee est de gauche, on est surpris par sa sympathie pour la révolution soviétique et le style marxisant de ses écrits, oubliant trop souvent que les intellectuels de la Gauche américaine étaient à l'époque familiers du langage et de la théorie marxistes. Troisième raison d'être étonné, et qui procède de la deuxième : la politisation n'a pas rendu sectaire le critique ; tout le contraire : ses articles sont d'une extrême complexité, avec une manie des détails et une volonté d'équilibre qui peuvent parfois laisser le lecteur perplexe. Il n'est pas rare qu'Agee débute un article par la louange, et croyant « que le moment est venu d'enfoncer la pédale des freins », qu'il le termine par une descente en flammes. Générosité inséparable chez lui d'une grande sévérité, qui prévient aussi toute passion excessive avec ce sentiment très fort d'assumer une responsabilité hautement morale envers les lecteurs. Dernier sujet d'étonnement : le caractère novateur de son approche ; Agee esquisse dans l'après-guerre, comme Bazin de l'autre côté de l'Atlantique, et peut-être sans le savoir, les fondements ontologiques du cinéma : le cinéma comme art de la réalité. Son article « La grande époque du burlesque », traitant du comique chez Chaplin, Keaton, Lloyd et Langdon, est avant la lettre un petit traité sémiologique du corps burlesque. Ou son portrait de John Huston, d'une rare perspicacité et d'une magnifique empathie, qui est un modèle de reportage pensé et intelligent. — A.R.



HOLLYWOOD 1927-1941

dirigé par Alain Masson. Éd. Autrement, Série Mémoires. 1991. 263 p. 42 p. de photos N & B. Distr. au Québec : Dimédia.

Après *Oxford 1919-1939* et *Rome 1929-1945*, la Série Mémoires des éditions Autrement s'intéresse à Hollywood de 1927 à 1941 et à « La propagande par le rêve ou le triomphe du modèle américain ». Hollywood y est étudié en tant que machine de propagande (volontaire ou non) du pouvoir idéologique, financier et politique américain (New York et Washington formant les deux autres axes de ce même pouvoir). Le livre se propose donc d'examiner les multiples aspects de l'opération quotidienne de la Cité des rêves (de la vie de ses habitants à celle de ses studios) à travers les textes, indépendants et complémentaires, d'une impressionnante brochette de collaborateurs ; de Pascal Morand à Alain Masson (qui a aussi dirigé la rédaction de l'ouvrage), et de Jean-Pierre Coursodon à Michel Ciment (dont le texte, « En exil au Paradis, les écrivains », devrait être lu par tous les amateurs de *Barton Fink*...). Dans l'ensemble, un excellent livre — parfois un peu scolaire, il est vrai — mais parfaitement bien documenté (et ce jusque dans les plus infimes détails, comme le budget du film *Anthony Adverse* ou l'évolution de l'architecture hollywoodienne). Bref, de quoi intéresser l'amateur et captiver l'initié. — G.P.