

« Criterion »
La cinéphile de deuxième génération

Réal La Rochelle

Number 82, Summer 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23501ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

La Rochelle, R. (1996). Review of [« Criterion » : la cinéphile de deuxième génération]. *24 images*, (82), 34–35.

«CRITERION»

LA CINÉPHILIE DE DEUXIÈME GÉNÉRATION

PAR RÉAL LA ROCHELLE

Si l'on en croit la célèbre essayiste américaine Susan Sontag, non seulement l'art cinématographique est-il en décadence, mais la cinéphilie a déjà expiré («The Decay of Cinema», *New York Times Magazine*, 25 fév. 1996). Son article est construit, comme tant d'autres de même farine, au moyen d'un subtil tissu d'arguments plus mythiques que réels, entaché en outre de pieuses erreurs, par exemple, en faisant naître la cinéphilie en France durant les années 50 (plutôt que durant les années 20), ou encore en affirmant que Godard ne fait plus que des vidéos sur l'histoire du cinéma. Susan Sontag conclut de guerre lasse avec un souhait sceptique: «Si le cinéma peut être ressuscité, ce ne sera qu'avec la naissance d'un nouveau cinélove», une nouvelle passion du cinéma.

«Et pourtant, elle tourne!» Galilée le disait de la planète Terre, on peut le répéter aujourd'hui de la cinéphilie, qui n'a pas attendu la fin des pleurs officiels pour renaître. Elle existe à nouveau depuis les années 80, même aux États-Unis, grâce en particulier aux efforts de la collection Criterion, une série impressionnante de vidéodisques de films classiques et d'œuvres contemporaines marquantes. Cette entreprise, fondée par The Voyager Company (elle-même issue d'un projet conjoint de Janus Films et de Voyager Press), a démarré en Californie et crèche maintenant à New York. *The Criterion Collection*, nom emprunté au mot grec signifiant la règle, le critère pour juger ou discerner le vrai du

faux, convient bien pour désigner un programme de classiques filmiques anciens et modernes.

Outre le choix judicieux des titres américains et internationaux de l'histoire du cinéma, le corpus Criterion met de l'avant une politique éditoriale rigoureuse. Les transferts des films sont faits d'après les meilleurs éléments de tirage disponibles, y compris le son magnétique quand il existe, et le format original est respecté; les notes et les informations sur les jaquettes des disques sont claires et détaillées, et proviennent des créateurs ou de spécialistes; enfin, certaines éditions comprennent des suppléments documentaires formant parfois une véritable petite bibliothèque sur le film, son réalisateur et les conditions de production: commentaires de créateurs et d'analystes (sur les pistes sonores analogiques), bandes-annonces, interviews en vidéo, scénarios, découpages et storyboard, photos de tournages, matériel de promotion, etc. Il ne reste plus alors au cinéophile qu'à se promener de *Hallelujah* de King Vidor à quelques Jacques Tati, passer de Renoir à Vittorio De Sica, de Fellini à *West Side Story*, de *Singin' in the Rain* à *Short Cuts*, de quelques classiques suédois à *A Hard Day's Night*.

Pour illustrer ce fabuleux catalogue, gros de quelques centaines de titres, j'ai pensé cette fois-ci aller glaner du côté des années 50-60 si magiques pour la cinéphilie, au moment non pas de sa naissance, mais de sa première expansion internationale, nourrie de la révolution de mul-

tiples cinémas modernes et d'un intérêt approfondi pour l'art du premier demi-siècle du cinéma. Promenades chez Mizoguchi, De Sica, Renoir et Fellini.

L'express d'Orient

Le plus grand choc culturel des années 50 fut peut-être la découverte du cinéma japonais, d'abord par le *Rashomon* de Kurosawa (1951), suivi du *Ugetsu* de Mizoguchi (1953, *Contes de la lune vague après la pluie*). Cette révélation d'un nouvel empire du soleil levant se faisait pourtant en sens inverse du mouvement de l'histoire: l'Orient débarquait maintenant en Europe et en Amérique, le fonds culturel nippon métissé de certains traits de l'art filmique occidental, les musiques traditionnelles traversées de timbres instrumentaux européens.

Ugetsu, à le revoir aujourd'hui dans l'édition Criterion, conserve toujours sa magie si singulière, où réalisme et fantastique s'entrelacent avec une telle finesse que les passages en deviennent invisibles. Au village paysan pauvre, où Miyagi et Genjuro s'esquintent à fabriquer des poteries et où s'incruste la guérilla de pillards sans scrupules, succède la scène d'anthologie du lac embrumé sur lequel rôdent les pirates et les morts, à la scène du viol d'Ohama par les samourais, celle de la rencontre de Genjuro avec la princesse Wakasa, au blanc voile diaphane, femme fatale qui attire l'artisan dans l'univers hyper-réaliste des morts. Cette image de Wakasa est restée tellement forte que Frédéric Mitterrand a

voulu récemment la citer dans son remarquable filmopéra *Madame Butterfly*. D'ailleurs, tout *Ugetsu* est un opéra moderne, la musique de Fumio Hayasaka se mêlant aux bruits et aux grains des voix en une seule coulée lyrique. Mizoguchi procède dans ce film de la même manière que l'année suivante pour *Les amants crucifiés* (1954), que Michel Fano a louangé pour les qualités et les trouvailles de sa bande sonore (24 images, n° 60, printemps 1992).

Chefs-d'œuvre des maestri

Autre film singulier à loger sur la corde raide du (néo)réalisme et de la féerie, *Miracle à Milan* (1951), de Vittorio De Sica, est sans doute le film le plus risqué et le plus fascinant que l'auteur du *Voleur de bicyclette* ait jamais entrepris, et qui a été trop longtemps boudé. Film invisible au Québec pendant des décennies, ce chef-d'œuvre, qui a mûri avec l'âge comme un bon cru, est redonné dans toute sa beauté par Criterion. «*Miracle à Milan*, écrit le réalisateur, malgré certains accents réalistes porteurs d'interprétations sociales variées, voire antithétiques, est tout simplement un conte de fées, et n'a jamais voulu être rien d'autre». Mais quel conte, sis dans les bidonvilles milanais (comme plus tard ceux, romains, d'*Affreux, sales et méchants* d'Ettore Scola), nous faisant passer avec virtuosité de la pauvreté au rêve, de la tragédie au sourire, de la parole au chant, du chant néoréaliste à l'opéra! Le jeune et innocent Toto ne va-t-il pas à La Scala, à la sor-



Françoise Arnoul dans *French Cancan*. «Quelques années avant *Les parapluies de Cherbourg*, Renoir ouvrait la voie à un rare et original *musical* français».

tie des spectateurs en tenues de soirée, les applaudir comme des divas? La moindre petite chose, dans cette extrême misère où ne surnage que la bonté de l'ange Toto, peut devenir objet de bonheur: un rayon de soleil, le festin d'une cuisse de poulet, l'eau qui jaillit du sable du bidonville comme un puits de pétrole, des ballets de nettoyage qui, trompant la police, permettent aux miséreux de s'envoler au-dessus de la cathédrale Saint-Ambroise. Finale qui se moque des trucages disneyens tout en leur empruntant leur magie.

Quand Renoir réalise en 1955 son *French Cancan*, il accouche lui aussi d'une sorte de miracle à Paris, film inclassable sobrement sous-titré «une comédie musicale de Jean Renoir». Plongeant en liberté absolue dans la mythologie parisienne (la rat-

tachant visuellement au peintre Renoir et, sur le plan sonore, aux musiques et aux chansons de cabaret), Jean Renoir se permet ici un hommage émouvant au théâtre — à toutes les formes de théâtre sans discrimination — comme dans *Le carrosse d'or*. «Je crois, dit un des personnages, au rôle social des illusionnistes». L'imprésario Danglar (magique Gabin), de son côté, en construisant le Moulin Rouge, ressort le *franch cancan* de ses poussières archéologiques (le *franche cancan* comme le dit Philippe Clay), parce qu'il veut réunir «un bataillon de belles filles dressées comme à l'Opéra». Renoir ose l'impossible: métisser l'opéra à Paris (ou l'idée qu'on s'en fait) avec les flonflons des guinguettes, le blues montmartrois (Patachou: «les escaliers de la Butte sont durs aux miséreux»), Édith Piaf («sois

bonne ô ma chère inconnue, pour qui j'ai si souvent chanté, fais-moi la charité»), un Pierrot sifflant, l'opérette *La vie parisienne* d'Offenbach, un chœur final déchaîné: «Tout ça n'avait pas l'amour, le bel amour...»

Quelques années avant *Les parapluies de Cherbourg*, Renoir ouvrait la voie à un rare et original *musical* français.

Le film devant son miroir

Peut-on ajouter quelque chose à toutes les louanges sur *8 1/2* de Fellini? C'est le film à apporter sur l'île déserte, avec un lecteur de vidéodisques pour profiter de la lumineuse édition Criterion, reproduisant le format original en écran large.

Plus révolutionnaire encore que *La Dolce Vita*, *8 1/2* forçait la modernité filmique à se défaire de tout sujet pour ne plus regarder que le cinéma lui-même, plus précisément la réalisation d'un film. *8 1/2* est le film d'un film qui ne peut se faire, regardant ce vide dans une glace et se séduisant de son reflet. Il ne s'agit même pas d'un habituel «making of», mais plutôt de l'illusion d'un film en train de mourir de ne pouvoir être fait, dont l'existence n'est rien d'autre que la matérialité de la pellicule dont nous regardons les images et les sons; qui nous fait percevoir à chaque seconde, à chaque photogramme, le paradoxe tragique et fascinant du cinéma, perpétuel présent/absent.

Dans cette optique, comment ne pas être ébloui par le portrait de Claudia Cardinale? Elle est à la fois la personne elle-même (elle ne s'appelle que Claudia, avec sa voix entendue pour la première fois à l'écran), la comédienne engagée pour un film et un rôle qui ne se matérialisent pas, ainsi que le rêve d'un personnage dans l'imaginaire du réalisateur. Et l'émouvant finale? Sa musique nous chante qu'un film devrait être toujours plus que la somme

de ses parties: la synthèse de tous ses personnages, saisis d'un seul coup d'œil, un seul cadre dans le même instant. Ce film si personnel (sans être autobiographique) se réduit en bout de piste à la vision d'un enfant, au rêve d'un enfant assis au bord de la mer comme devant un écran, où une Saraghina plus grande que nature danse une rumba, charnelle et immatérielle comme un film. ■

RÉFÉRENCES VIDÉOGRAPHIQUES

- *Ugetsu* (1953). Japon, de Kenji Mizoguchi. The Criterion Collection, 1993, noir et blanc, v.o. avec s.-t. anglais, 96 min., 1 disque CLV. Sous la direction de Mark Rance, Eric Saks, Bruce Yonemoto, Norman Yonemoto, Michael Nash. Commentaires sonores (bande analogique) de Donald Richie, Keiko McDonald, Norman Yonemoto. Autres compléments: interview en 1992 avec le chef opérateur Kazuo Miyagawa, bandes-annonces japonaise et espagnole, photos de tournage.
- *Miracle à Milan* (1951). Italie, de Vittorio De Sica. The Criterion Collection, 1990, noir et blanc, v. o. avec s.-t. anglais, 95 min., 1 disque CLV. Notes du réalisateur (1968).
- *French Cancan* (1955). France, de Jean Renoir. The Criterion Collection, 1993, couleur, v. o. avec s.-t. anglais, 105 min., 1 disque CLV. Notes de Andrew Sarris.
- *8 1/2* (1962). Italie, de Federico Fellini. The Criterion Collection, 1989, écran large vidéoscope, noir et blanc, v. o. avec s.-t. anglais, 138 min., 2 disques CLV. Notes d'Alexander Sesonske. Complément de la bande-annonce originale américaine.
- Sauf *French Cancan*, tous ces vidéodisques sont disponibles à La Boîte noire. Les sous-titres anglais sont le prix à payer pour voir ces classiques en mode vidéo NTSC nord-américain, alors que les éditions françaises, non distribuées ici, sont en mode PAL.