

Ciné-Bulles

Le cinéma d'auteur avant tout

Livres

Jean-Marie Poupart, Marcel Jean et Michel Coulombe

Volume 7, numéro 1, août–octobre 1987

URI : id.erudit.org/iderudit/34543ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

ISSN 0820-8921 (imprimé)
1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Poupart, J., Jean, M. & Coulombe, M. (1987). Livres. *Ciné-Bulles*, 7 (1), 42–43.

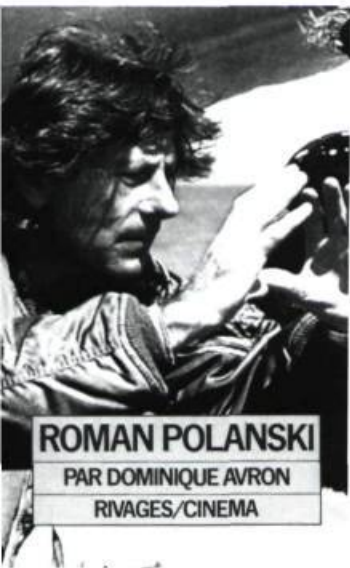
Tous droits réservés © Association des cinémas parallèles du Québec, 1987

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org



ROMAN POLANSKI

PAR DOMINIQUE AVRON
RIVAGES/CINEMA

CinémAction

Présenté par
par Michel SERCEAU
Préface de Bernard Blier



La comédie italienne
de Don Camillo à Berlusconi

cerf

■ Dominique AVRON, **Roman Polanski**. Paris, Rivages/Cinéma, 1987. 194 p.

— **AVRON L'INEFFICACE**

Vous avez lu **Roman**, l'autobiographie de Polanski parue chez Laffont il y a trois ans ? Vous avez cru l'auteur sur parole ? Ne vous en faites pas : Dominique Avron aussi. Les deux principales parties de la présente monographie sont consacrées à *une étude des motifs polanskiens* (En grand titre, **Polanski l'efficace**. Efficace. J'ouvre le dictionnaire. « Qui produit l'effet qu'on en attend. » — En français, efficace est donc un adjectif à peu près vide de sens. — J'imagine que ce n'est guère ce que Dominique Avron entendait suggérer...) et à *une filmographie commentée* (Voilà certes l'aspect le plus intéressant. On apprend, entre autres choses — et grâce aux indications du monteur —, comment le cinéaste s'y est pris pour tourner le dernier plan de **Répulsion**. Vous vous en souvenez sans doute : la caméra s'approche de la photo de famille et on est alors fasciné par le regard de l'enfant...).

Défaut majeur de l'ouvrage : Dominique Avron confond vulgariser et aligner les lieux communs. Ajoutez à cela qu'il écrit de manière redondante, embarrassée. En réalité, les quelques trouvailles (qui d'ailleurs ne sont pas toutes inédites) que l'auteur nous sert (prédilection de Polanski pour les mutilations, pour le liquide et le visqueux, pour les unités classiques, ainsi de suite) auraient pu constituer la matière d'un honnête article de revue. Or, ici c'est presque deux cents pages que vous devez vous taper, comme on dit. Allez plutôt feuilleter le livre en librairie. Ou consultez-le en bibliothèque. Et pour vous économiser du temps, je vous prierais de noter que la fameuse explication du plan final de **Répulsion** se situe à la page 117.

— Jean-Marie Poupart ■

■ Dossier réuni par Michel SERCEAU, **la Comédie italienne de Don Camillo à Berlusconi**. CinémAction, n° 42, Paris, éditions Cerf, 1987. 175 p.

— **NOUS LES AVONS TANT AIMÉES**

Alors qu'il n'est question, depuis quelques années déjà, que de la crise du cinéma italien, alors que Nanni Moretti semble constituer le seul espoir de la cinématographie de la péninsule, voilà que CinémAction s'intéresse à la comédie italienne, genre dont la gloire fut assurée dans les années 60 et 70 par des réalisateurs comme Scola, Risi et Monicelli, et des acteurs comme Gassman, Tognazzi, Manfredi, Sordi et Mastroianni.

La comédie italienne est à la patrie de Fellini ce que le western est à l'Amérique. Plus qu'un genre, c'est d'une conception du cinéma qu'il s'agit, conception issue d'une importante tradition théâtrale (dont fait partie la commedia dell'arte) et intimement liée à l'existence puis à la chute du néo-réalisme. Analysant quelques thèmes privilégiés à l'intérieur de la comédie italienne (l'église, la délinquance, le couple et la femme) et s'arrêtant sur les oeuvres de quelques grands auteurs (Fellini, Scola, Ferreri), les collaborateurs de ce dossier tentent de circonscrire ce genre dans le temps (où prend-il sa source ? est-il révolu ?) et dans l'espace (quels en sont les acteurs et les auteurs ? à quel type de société correspondent ces films ?). La démarche sociologique y est largement utilisée. On remarque d'ailleurs la signature de Pierre Sorlin, l'auteur de **Sociologie du cinéma**. Si ce numéro de CinémAction constitue un document certes incomplet (on y aurait bien vu un article sur le choc traumatique causé par le film à sketches affectant la narration dans les longs métrages italiens), il n'en demeure pas moins un outil d'importance pour quiconque s'intéresse au sujet.

— Marcel Jean ■

■ Douglas GOMERY, **Hollywood, l'âge d'or des studios**. Traduit de l'anglais par Charles Tatum Jr., Paris, Cahiers du cinéma, 1987. 190 p.

— **LA ROUE DE FORTUNE**

Lorsqu'on parle de cinéma américain, le nom magique d'Hollywood, avec ses studios et ses

stars, vient immédiatement à l'esprit. On pense à la Mecque du cinéma et on songe à **Autant en emporte le vent**, à Greta Garbo, à Humphrey Bogart et à John Ford, autant de films, d'acteurs et de cinéastes qui ont fait la joie des cinéphiles au cours des années. Mais qui sait qu'**Autant en emporte le vent** a été produit par la Metro-Goldwyn-Mayer, qu'Humphrey Bogart était sous contrat à la Warner Bros. et que John Ford a fait les beaux jours de la 20th Century-Fox ? Plus encore, qui sait comment fonctionnait l'administration des studios, qui connaît les responsables du style musclé de la Warner et ceux qui ont fait de la M.G.M. le « Tiffany de l'industrie cinématographique » (par allusion au style distingué de ses productions) ?

C'est à ce genre de question que répond Douglas Gomery dans son analyse des politiques d'investissement et de production des studios à l'époque de leur âge d'or (les années 30 à 50). Qu'il s'agisse des « Big Five » — Paramount, Loew's (M.G.M.), 20th Century-Fox, Warner Bros et R.K.O. — ou des « Little Three » — Universal, Columbia et United Artist —, l'auteur décortique le fonctionnement des compagnies pour dégager leurs particularités respectives. À travers un texte de lecture facile, on retient d'abord la structure bicéphale des studios (New York et Hollywood) et les noms de ceux qui furent les principaux artisans de ces empires. Quant à la façon de faire de chacun d'entre eux, elle se résume fort adéquatement par la petite phrase empruntée à **Heartbreak Ridge** de Clint Eastwood que Charles Tesson place en exergue de la préface qu'il signe : « S'adapter, improviser, dominer ».

— Marcel Jean ■

■ Charles-Albert MICHALET, **le Drôle de Drame du cinéma mondial**. Paris, éditions La Découverte/Centre fédéral FEN, 1987. 214 p.

— VOULEZ-VOUS VOIR DES PROGRAMMES ?

Charles-Albert Michalet est pessimiste. Documenté, savant et pessimiste. À titre de cinéophile, il fait état de son inquiétude à la communauté cinématographique mondiale. Et en tant qu'économiste, auteur de livres sur les placements des épargnants français et sur le capitalisme

mondial, il s'applique à démontrer, méthodiquement, que le cinéma, tel qu'on le connaît encore, agonise. Passé le temps des salles obscures, l'avenir appartient aux programmes. Les cinéphiles auront toujours les cinémathèques pour noyer leur nostalgie.

L'auteur décrit le cinéophile comme un prolétaire de l'imaginaire. Il affirme sans détour que « le déclin est irréversible » et qu'il tient à la crise du modèle fordiste. Comme il faut ajouter à cela, en toute honnêteté, une crise esthétique, la mesure est comble et l'avenir affreusement sombre. Pour appuyer sa thèse, Charles-Albert Michalet analyse méticuleusement la situation du cinéma dans bon nombre de pays. À tout seigneur tout honneur, il accorde une attention particulière à l'industrie cinématographique américaine. D'un côté les *majors*, avalés par de puissants conglomérats, qui cherchent encore à écouler leurs films sur le marché des programmes plutôt que de foncer sur ce marché ; de l'autre, les indépendantes qui produisent, fragiles, dans l'ombre des *majors*. Il jette également un oeil du côté des studios prospères d'Hong-Kong et de l'Inde, premier producteur mondial, et présente différentes formes d'intervention de l'État, aux Philippines, au Brésil, en URSS. Analysant le cas français, il annonce la disparition, avec le triomphe de la mondialisation, « du cinéma national européen, du dernier cinéma d'auteur ».

Bien sûr, il y a des stratégies anti-crise. Charles-Albert Michalet en distingue trois. D'abord, le modèle néo-hollywoodien qui ne vaut que pour quelques pays du tiers monde, Hong-Kong par exemple. Ensuite, le modèle cinéma monde, temporaire, qui consiste à créer des films événements, une production dominée par les Coppola, Lucas, Spielberg et destinée à une clientèle mondiale. Enfin, le modèle multimédias qui vise l'intégration du cinéma dans le secteur audiovisuel et fait du film un produit intermédiaire. Quel que soit le modèle, il a deux caractéristiques, la mondialisation et la standardisation qui menacent clairement les cinémas nationaux.

Domage que l'auteur, pour qui le déclin du cinéma est affaire classée, ne soit pas davantage précis quant à l'avenir. On aurait bien aimé que la sentence soit accompagnée d'un scénario plus précis puisqu'il est encore, si peu, question de cinéma...

— Michel Coulombe ■

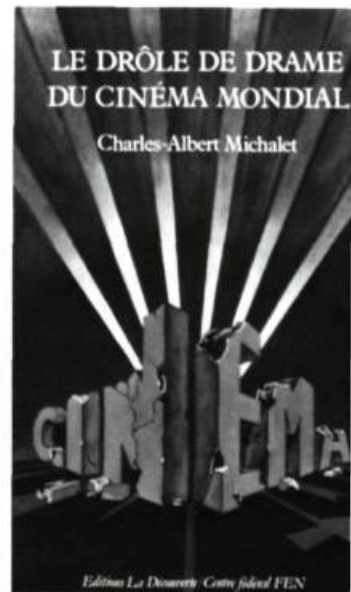
L'AGE D'OR DES STUDIOS



CAHIERS DU CINEMA

LE DRÔLE DE DRAME DU CINÉMA MONDIAL

Charles-Albert Michalet



Éditions La Découverte - Centre fédéral FEN