

Ciné-Bulles

Le cinéma d'auteur avant tout

Livres

Henri-Paul Chevrier et Marie Claude Mirandette

Volume 21, numéro 3, été 2003

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/33417ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Chevrier, H. & Mirandette, M. C. (2003). Livres. *Ciné-Bulles*, 21, (3), 61–63.

DES RÉPONSES À TOUT

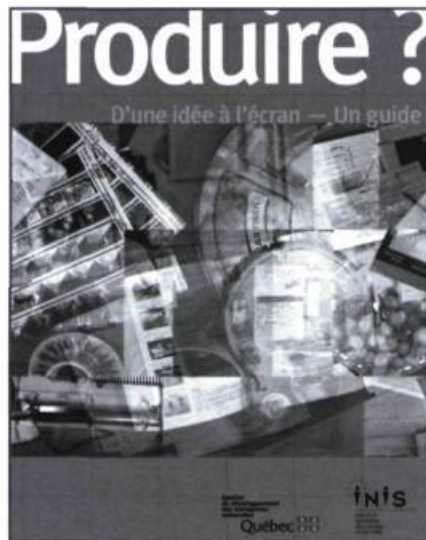
—
par H-Paul Chevrier

— Collectif sous la direction de la SODEC et de l'INIS. **Produire? D'une idée à l'écran – Un guide**, Montréal, Éditions INIS, 2003, 242 p.

Après la mode des guides sur la scénarisation (une quarantaine de titres en français depuis 20 ans), voilà que commence la mode des guides de tournage d'un film: **Manuel du jeune auteur-réalisateur**, **Faire son premier film**, **Le Guide du jeune cinéaste**, **Développer un projet pour le cinéma...** Le plus intéressant reste celui de Claude Duty, **Réaliser un premier court métrage**, mais lui aussi présente un vice de forme: il ne peut pas satisfaire à la fois le scénariste, le réalisateur et le producteur.

Voici un guide québécois dont le titre, **Produire? D'une idée à l'écran – Un guide**, a le mérite d'être clair. L'introduction prête au producteur un tel pouvoir que n'importe quel réalisateur ou scénariste digne de ce nom sera scandalisé. Par la suite, il explique que, pour monter un projet, il faut s'autoproduire, travailler avec un producteur établi ou créer sa propre entreprise. Les sources de financement, les formes d'aide et leurs conditions sont suivies d'une longue liste de documents exigés par les bailleurs de fonds, mais la rigueur du devis financier peut sembler plus importante que la créativité du scénario.

En ce qui concerne l'élaboration et la scénarisation, on aborde les sources de financement puisque le travail en question mérite d'être payé. Qu'il s'agisse d'un scénario de fiction, d'une hypothèse de documentaire ou d'un projet d'animation, les étapes de l'écriture nous épargnent les recettes de Field, McKee et Vogler; et c'est précisément parce qu'on



adopte le point de vue du producteur qu'on en reste à l'essentiel. On explique surtout comment présenter un projet.

Le chapitre 4 demeure le plus important par la somme de renseignements qu'il fournit. On explique l'importance de préparer un devis selon les cinq sections correspondant chacune à une étape de la production (avec un tableau des pourcentages, à titre indicatif). La planification traite de l'évaluation des coûts et propose de se référer aux syndicats ou aux associations relativement aux salaires et aux cachets. Les documents présentés en annexe fournissent seulement les formulaires, sans aucun exemple chiffré. La préparation du film devient le travail du noyau de l'équipe: le directeur de la photographie, le directeur artistique et le premier assistant à la production. On passe à la préproduction avec le dépouillement du scénario et l'horaire de tournage, et finalement à la grande aventure du tournage avec la régie de plateau, la feuille de service et le vertige des problèmes possibles... jusqu'au «wrap».

Le chapitre suivant illustre l'importance de la postproduction, aussi grande que celle de la conception ou du tournage, et s'attarde à expliquer (avec des tableaux)

le déroulement des activités de postproduction, et cela, en tenant compte du support de tournage (35 mm ou vidéo) et de celui de la finition. Les chapitres 6, 7 et 8 se préoccupent du suivi administratif d'une production (jusqu'à la répartition des revenus), aussi de la distribution et de la diffusion de son film (encore une fois, les compagnies de distribution brillent par leur absence) et, enfin, de la forme juridique que peut prendre une entreprise de production (selon la Fondation du Barreau du Québec). Le chapitre 9, contribution de M^e Zénaïde Lussier, donne une foule de renseignements sur le droit d'auteur, les contrats et les aspects juridiques d'une production audiovisuelle. Ces révélations ne se trouvent nulle part ailleurs et mériteraient d'être augmentées pour constituer un ouvrage à elles seules.

Ce guide ajoute un chapitre sur le crédit d'impôt remboursable, un chapitre sur les conditions pour être membre de l'Association des producteurs de films et de télévision du Québec, une annexe sur les devis de production et les formulaires de travail et, finalement, un Bottin des ressources compilé par **Qui fait quoi**, contenant, entre autres choses, tous les organismes et fonds de financement avec la description des programmes au passage.

Répartie en fonction de chacune des étapes d'une production, la publicité des partenaires du guide participe à l'information (le placement médias est réussi!). L'ouvrage est plutôt dispendieux (50 \$), mais il dispense de tous les autres livres sur le sujet. Il n'est pas distribué en librairie et s'adresse à des apprentis sérieux. **Qui fait quoi** assure la vente et la SODEC envisage une réédition avec mise à jour dès l'automne. Certains pourraient être accablés devant un travail aussi dense; toutefois, l'écriture claire et soignée en facilite la lecture. Et François Truffaut avait raison: «On se donne autant de mal pour faire un mauvais film qu'un bon.» ■

Ciné-Bulles sur le web
www.cinemasparalleles.qc.ca

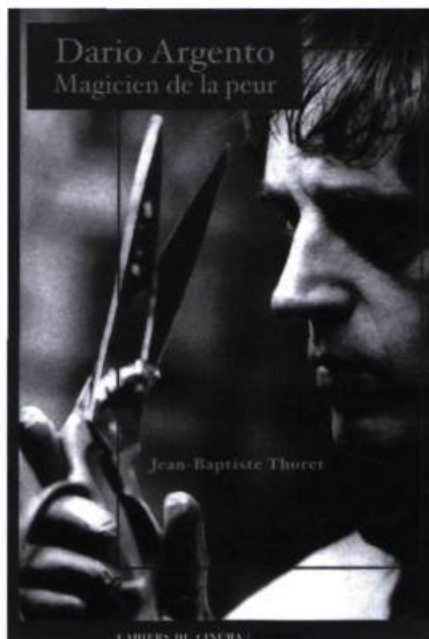
ICONOCLASTE

par Marie Claude Mirandette

— THORET, Jean-Baptiste. *Dario Argento – Magicien de la peur*, Paris, Éditions Cahiers du cinéma, 2002, coll. Auteurs, 160 p.

Le cinéma d'horreur a connu, au cours des années 1970, une fulgurante vague de popularité avant de retomber aussi rapidement dans un oubli quasi complet. Tout amateur qui se respecte ne peut ignorer les deux grands monstres sacrés de ce genre: l'Américain Tobe Hopper et l'Italien Dario Argento. Au réalisateur du film-culte *Massacre à la tronçonneuse* (1975), les esthètes préfèrent généralement le raffinement morbide et pervers d'Argento, qui donna ses lettres de noblesse à ce genre souvent sous-estimé, voire méprisé. Pourtant, le maître à ses inconditionnels, parmi lesquels figurent John Carpenter, Brian de Palma et David Lynch, entre autres.

Il faut dire qu'Argento a un parcours à nul autre pareil. Et que, bien qu'il se soit toujours inscrit en marge des principaux courants cinématographiques italiens de l'après-guerre (rares d'ailleurs sont les



«histoires du cinéma italien» qui prennent la peine de mentionner son nom), on ne peut nier son importance et son apport original à l'émergence du cinéma fantastique moderne.

D'abord critique cinématographique au journal romain *Paese Sera*, Argento a coécrit, avec Bernardo Bertolucci, le scénario d'*Il était une fois dans l'Ouest*

de Sergio Leone, film qui participa à redéfinir un genre fondamental du cinéma hollywoodien, le western. Dès son premier film à titre de réalisateur, *l'Oiseau à plumage de cristal* (1970), Argento témoigne d'un goût affirmé pour le cinéma de genre, en particulier le *giallo*, le «jaune», film à trame criminelle teinté de violence et de sadisme. Inspiré des romans du même nom, qui sont l'équivalent de la *Série noire* française, le *giallo* fut transposé, au début des années 1960, au cinéma par Pietro Germi et Mario Bava. Si la plupart des spécialistes s'entendent pour désigner *Six femmes pour l'assassin* (1964) de Bava comme le film qui en établit les principaux motifs et codes, tous reconnaissent en Argento le maître incontesté de la «vague jaune» qui déferla sur l'Italie jusqu'à la fin des années 1970.

Pour bien comprendre ce phénomène, il est essentiel de garder à l'esprit que l'Italie fut, à cette époque, marquée par une série d'actes terroristes et d'assassinats politiques perpétrés pour la plupart par la mafia. Si ce contexte ne peut à lui seul expliquer l'importance du *giallo* comme genre propre au cinéma italien, il constitue néanmoins un élément indispensable à la compréhension du succès relatif des films d'Argento mais aussi de ceux de Leone, Pasolini, Petri ou encore Corbucci. Dans cette Italie secouée par le

COUPON D'ABONNEMENT À LA REVUE CINÉ-BULLES

Abonnement d'un an / 4 numéros
Québec et Canada: 22,95 \$ (taxes comprises)
À l'étranger: 40 \$

Nouvel abonnement à partir

- du prochain numéro Vol. 21 n° 4
 du présent numéro Vol. 21 n° 3
 Réabonnement

Nom: _____

Organisme ou compagnie: _____

Adresse: _____

Ville: _____

Code postal: _____ Téléphone: _____

Abonnement-cadeau fait par: _____

CHÈQUE OU MANDAT À L'ORDRE DE L'ASSOCIATION DES CINÉMAS PARALLÈLES DU QUÉBEC
4545, av. Pierre-De Coubertin • C.P. 1000, Succursale M • Montréal (Québec) H1V 3R2
Téléphone: (514) 252-3021 poste 3413 • Télécopieur: (514) 251-8038 • Courriel: cinebulle@loisirquebec.qc.ca

crime et l'horreur, les films troublants et glauques semblent en effet avoir la cote.

C'est en partie la thèse élaborée dans cette étude par Jean-Baptiste Thoret, critique cinématographique et professeur à Paris-VII qui a déjà publié, et ce n'est certes pas un hasard, une étude de l'œuvre de John Carpenter ainsi qu'une monographie consacrée au film-culte de Hopper. Thoret aborde la production d'Argento en en démontant la logique intrinsèque, certes, mais d'abord en la situant dans le contexte particulier de l'Italie et du cinéma italien de l'époque.

D'un film à l'autre, c'est toute la genèse du cinéma d'Argento qui est ainsi décortiquée par l'établissement des principaux codes iconographiques et narratifs qui le sous-tendent. Thoret détermine les nombreuses sources du cinéaste au nombre desquelles figurent la

peinture maniériste, le théâtre baroque et les cinémas de la Nouvelle Vague européenne qui déferlèrent dans le sillon du néoréalisme italien. Mêlant habilement suspense, surnaturel, ésotérisme et horreur, Argento a créé un style personnel dans lequel il chemine depuis son premier film, le plus souvent en marge des courants officiels. Incontestable maître de l'éclectisme, il fait se côtoyer l'esthétique de l'opéra et celle du photo-roman, le Beau dans la grande tradition classique, le chromo et le kitsch dans un style hybride et étrange qui doit autant à Fritz Lang qu'à Michelangelo Antonioni, et qui trouve peu d'équivalent chez ses contemporains, sinon peut-être chez Lynch ou Cronenberg.

Thoret, malgré un propos parfois complaisant et un style ronflant qui porte ombrage à la démonstration, met habilement en lumière les mécanismes du

cinéma d'Argento. Il expose comment le réalisateur met en scène un espace illogique et autonome que le spectateur doit arriver à déchiffrer à travers un schéma itératif peuplé de codes et de signes immuables, le plus souvent issus de la mémoire du personnage central. Argento confère une dimension quasi ritualiste et un caractère cérémoniel aux scènes d'horreur et de meurtres qui scandent ses récits, dilatant à satiété l'espace-temps pour en épuiser, en quelque sorte, tous les ressorts dramatiques. Inventif, maniéré et autoréférentiel, Argento est adulé par certains comme un génie et un précurseur du *slasher movie* américain de la fin des années 1990, décrié par les autres comme un mégalomane prétentieux et de peu de talent. Il est sans conteste un cinéaste iconoclaste qui résiste à toute classification trop rigide, comme le démontre cette étude. ■

**Solution des mots croisés
de la page 47**

O	N		M	U	H	C	T	I	W	10
	E	N	O	T			I		I	9
I	T	A	T		R	E	L	Y	W	8
L		R	A	G	A			A		7
A	V	E		N		C	A	R	T	6
		H	T	I	L	L	L		A	5
D		E	I	L	E	M	A		R	4
L		T	U	R		E	G	N	A	3
O	M		N	A	M	A	I	A	R	2
N	E	P		D	A	C	A	R	A	1
10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	