Document généré le 31 mai 2025 21:53

24 images

Cin-écrits

Numéro 58, novembre–décembre 1991

URI : https://id.erudit.org/iderudit/23217ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)
1923-5097 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

(1991). Compte rendu de [Cin-écrits]. *24 images*, (58), 80–82.

Tous droits réservés © 24 images inc., 1991

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/

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.

https://www.erudit.org/fr/

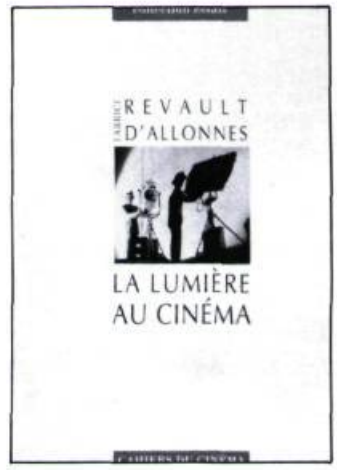
CIN-ÉCRITS

Lecteurs
Jean-Yves Charlebois – J.-Y.C.
Thierry Horguelin – T.H.
Marcel Jean – M.J.
Marie-Claude Loiselle – M.-C.L.
Yves Rousseau – Y.R.
André Roy – A.R.

LE CINÉMA QUÉBÉCOIS

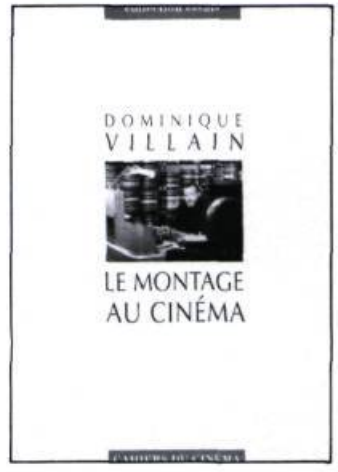
par Marcel Jean. Boréal, coll. «Boréal Express», 1991. 123 p. 10 photos en noir et blanc. Distr. au Québec: Dimédia.

Ce court ouvrage retrace la création cinématographique au Québec, de ses débuts à nos jours, en suivant un fil rouge qui est la naissance et le développement de notre industrie cinématographique. En neuf chapitres, qui ne dépassent pas chacun dix pages, Marcel Jean préfère privilégier, à une découpe temporelle de la production, les mouvements caractéristiques de notre cinéma, en dégageant leurs tendances esthétiques et thématiques: l'avènement du cinéma direct, le cinéma des femmes, la crise du documentaire, etc. On retrouve chez Marcel Jean ce qui faisait la qualité de ses textes de critique et de journaliste: un style clair et direct, un excellent esprit de synthèse, comme en fait foi l'introduction du chapitre 9 portant sur la crise du documentaire: en 40 lignes, tout est dit. Dans sa conclusion, lucide, placée sous le signe de l'inquiétude, Marcel Jean garde espoir que des francs-tireurs viendront ranimer le cinéma québécois, presque asphyxié actuellement sous l'institutionnalisation. L'avenir n'est pas rose, écrit-il, mais il «est entre les mains des hors-la-loi». Le cinéma québécois est un vademecum qui réussit à être exactement ce qu'il doit être: un aide-mémoire que l'on garde sur soi pour consultation. Je suggérerais que nos organismes publics comme la Sogic achètent ce fascicule pour l'offrir à tous les visiteurs et critiques qui fréquentent chaque année nos festivals, car il donne l'heure juste de notre cinéma. Et il se lit d'une traite.
— A.R.



LA LUMIÈRE AU CINÉMA

par Fabrice Revault d'Allonnes. Éd. Cahiers du cinéma, coll. Essais, 1991. 206 p., 64 photos noir et blanc. Dist. au Québec: Dimédia.



LE MONTAGE AU CINÉMA

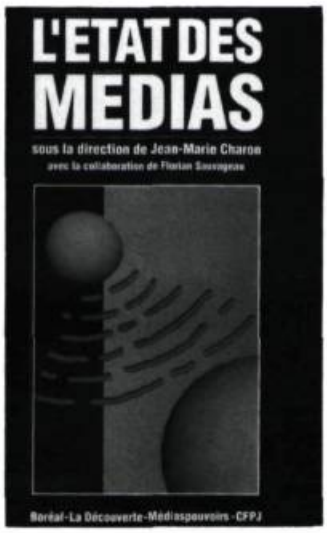
par Dominique Villain. Éd. Cahiers du cinéma, coll. Essais, 1991. 157 p., 48 photos noir et blanc. Dist. au Québec: Dimédia.

Après les recherches de Michel Chion sur le son, ces deux nouvelles publications sur la lumière au cinéma et sur le montage, parues dans la Collection Essais des Cahiers du Cinéma, viennent compléter ce tour d'horizon sur les composantes du septième art.

La lumière au cinéma de Fabrice Revault d'Allonnes, en plus de présenter un survol des courants de l'histoire du cinéma observés à travers les différentes visions de la lumière qui l'ont traversée (expressionnisme, classicisme, modernité, années 70, années 80), compile une foule de renseignements sur l'ensemble des aspects techniques tels que la sensibilité de la pellicule, l'équilibrage des contrastes, les systèmes d'éclairages, etc., et leur évolution depuis le temps des pionniers. L'auteur y examine également les diverses fonctions expressives de la lumière, qu'elle soit symbolique, dramatique ou esthétique, selon les volontés propres à chaque cinéaste ou directeur-photo. Ce livre se trouve augmenté de quelques réflexions théoriques (concernant notamment l'impossible objectivité au cinéma), lesquelles constituent, somme toute, des idées déjà largement débattues. Mais là ne se situent pas le but et l'intérêt premiers de ce livre. Fabrice Revault d'Allonnes propose une synthèse complète et minutieuse du sujet examiné. Synthèse abondamment illustrée d'exemples, qui ont le mérite d'être empruntés autant au cinéma des années 20 qu'au tout dernier film des Pialat, Brisseau, Kieslowski ou Depardon (peut-être moins actuel cependant en ce qui concerne le cinéma américain).

Le montage au cinéma de Dominique Villain applique à peu près la même recette. L'auteure trace d'abord un bref historique, mettant en lumière le partage des rôles entre les firmes, les producteurs, les réalisateurs et leur monteur, et s'interroge sur la façon dont ont évolué les rapports entre ces parties, selon les époques ou la manière de faire propre à chaque cinéaste. L'accent est mis sur la complexité de cette division du travail (principalement entre monteur et réalisateur) et le tout est agrémenté d'anecdotes assez évocatrices. Dominique Villain recense les principes de base du montage (raccords, coupes, rythme, etc.) et leur transgression, surtout à partir de la Nouvelle Vague. Elle se penche également sur chacune des étapes,

fort différentes selon que le montage est déjà déterminé dans le scénario ou que celui-ci se crée à partir du matériel tourné, l'exemple le plus extrême de cette façon de faire étant Godard. Brossant, de plus, un tableau de tout le matériel nécessaire au montage: table, colleuse, chutier etc., l'auteure ne fait cependant qu'effleurer en fin d'ouvrage les importants bouleversements qu'entraîne (et qu'entraînera de plus en plus) la technique de montage par vidéo, ce qui risque malheureusement, d'ici peu, de rendre cet ouvrage partiellement désuet. Cette publication demeure néanmoins un ouvrage intelligent, qui sait mettre en relief toute la dimension abstraite du montage (où commence-t-il? au scénario? sur la table de montage?), en regard de techniques beaucoup plus facilement saisissables comme l'image ou le son. — M.-C.L.



L'ÉTAT DES MÉDIAS

Sous la direction de Jean-Marie Charon avec la coll. de Florian Sauvageau. Éd. Boréal, La Découverte, Médiaspouvoirs, CFPJ. Montréal, Paris, 1991, 461 p. Distr. au Québec: Dimédia.

Le champ médiatique est un paysage en pleine mutation où les luttes de pouvoir et d'influence passent par le développement toujours plus rapide de nouvelles technologies, de stratégies financières apparemment contradictoires: prises de contrôle et interdépendance, privatisations et constitution de réseaux mondiaux. L'impact de ces changements sera fondamental, tant dans les habitudes de loisirs et de consommation que pour des questions aussi graves que l'avenir des régimes démocratiques. Il n'est donc pas étonnant que les éditeurs de L'état du monde aient adapté à l'univers médiatique une formule qui a fait ses preuves dans la géopolitique contemporaine.

Même si le cinéma ne fait pas partie des médias au sens strict tels que traités dans l'ouvrage (radio, télé, presse, édition, télématique, banques de données, édition électronique), de nombreux textes sont riches en renseignements sur les devenirs possibles du grand écran. La télévision étant devenue, sinon le meilleur, du moins le principal partenaire du cinéma à tous les niveaux: du financement à la diffusion, il est rare qu'un film échappe totalement à la petite boîte à images. Cette dernière n'est d'ailleurs pas aussi immuable qu'on pourrait le croire puisque la Télévision à Haute Définition (TVHD) sera à nos portes dès qu'Américains, Japonais et Européens s'entendront sur une norme mondiale; sans parler de l'Hypermédia, grâce auquel on espère pouvoir stocker des quantités incroyables d'images, de mots et de sons sur des supports extrêmement compacts. Une lacune de taille cependant: rien sur la télé interactive, en particulier Videoway, qui fait pourtant partie du nec plus ultra des nouveaux modes de consommation audio-visuels.

Avec une centaine de collaborateurs (dont plusieurs québécois), des textes courts mais denses, des statistiques récentes, L'état des médias couvre un spectre appréciable. Divisé en chapitres thématiques: contenus, matériel et techniques, public, société, politique et économie, l'ouvrage se consulte aisément et devrait devenir une référence indispensable à quiconque s'intéresse à l'audio-visuel. — Y.R.

VERTIGO

n° 5: Le cinéma à table. 1990. 111 p., 31 photos noir et blanc. n°6/7: Rhétoriques de cinéma. 1991. 224 p., 32 photos noir et blanc.

Enfin disponible au Québec, l'excellente revue *Vertigo* va maintenant sur ses cinq ans d'âge. Acte pris de ce que, comme l'écrivait Michael Henry voici déjà dix ans, le cinéma a désormais «un beau passé devant lui», ce semestriel d'esthétique et d'histoire du cinéma conjugue l'érudition passionnée à une cinéphilie vivante qui privilégie les trajets obliques et les chemins de traverse, en un parcours à la fois méthodique et buissonnier. En «champ», des dossiers alertes et vifs construits autour de thèmes inattendus et féconds: le cinéma au miroir, lettres de cinéma (du facteur François de ***Jour de fête*** à Chris Marker en passant par Truffaut), l'infilmable (Dieu, les fantômes, l'homme invisible, le secret, les tabous, etc.); en «hors champ», des interventions libres davantage entées sur l'actualité. Animée par de jeunes universitaires, *Vertigo* entend ne pas renier l'apport de la théorie sans toutefois lui sacrifier son objet — encore moins la lisibilité ni le plaisir d'écrire! La maquette est belle, l'iconographie pertinente (un exemple tiré du n° 5: la confrontation du ***Déjeuner de bébé*** versions Lumière et Godard).

Sur un thème qui fait, signe des temps, un retour en force dans les études littéraires, le passionnant *Rhétoriques de cinéma* ne s'en tient pas à l'analyse désormais classique de la métaphore ou de l'ellipse à l'écran. À partir d'exemples concrets, les auteurs se penchent sur les problèmes de construction et de dramaturgie, les usages multiples de la convention et les stratégies de la mise en scène. La rhétorique n'est pas qu'un répertoire de recettes et de procédés. Ses règles sont destinées à être périodiquement infléchies, contournées ou transgressées (témoin l'«impardonnable» flash-back mensonger de ***Stagefright*** d'Hitchcock, qui fait l'objet d'un intéressant ar-

Olivieri
LIBRAIRIE
ARTS • LETTRES • SC.HUMAINES
5200 GATINEAU, MTL, QC. H3T 1W9 ⊕ CÔTE-DES-NEIGES
TÉL. (514) 739-3639 FAX: (514) 739-3630

ticle); ses figures, à s'épanouir dans un style chez les grands cinéastes. Impossible ici de faire le détail du numéro: on se bornera à signaler une étude comparative des cinq traitements de l'exposition d'*Adèle H.* (où se fait jour le souci de Truffaut d'accrocher le spectateur dès les premières minutes, les plus ingrates et les plus décisives, de ses films), la contribution fondamentale d'Alain Bergala sur l'acte cinématographique (trois moments: l'élection, la disposition, l'attaque) et le démontage d'un dispositif de mise en scène officielle (Mitterrand au Panthéon).

Plus inégal si plus alléchant, *Le cinéma à table* confirme que la nourriture à l'écran est moins souvent synonyme de gastronomie ou de réjouissance festive que liée au sexe, à l'horreur, au dégoût ou à l'instinct de mort. Du *Déjeuner de bébé* à *The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover* en passant par la viande avariée du *Cuirassé Potemkine*, du cannibalisme au «meurtre par procuration culinaire» chez Hitchcock, d'Éros (de la table au lit il n'y a qu'un pas) à Thanatos (*La grande bouffe* de Ferreri), ce numéro démonte les rituels bourgeois de la table, toujours menacés de dérèglement chez Buñuel ou Chabrol, et explore, de la cuisine aux lieux d'aisance, le rapport intime de la nourriture à la trivialité du corps et à l'obscénité de la matière et de l'excrément (Greenaway). — **T.H.**

HISTOIRE DES THÉORIES DU CINÉMA

CinémAction n° 60, sous la direction de Joël Magny, avec le concours de Guy Hennebelle, Corlet-Télérama, 1991. 223 pages, photos noir et blanc. Dist. au Québec: Fides.

Titre ambitieux pour un numéro de revue qui, de fait, complète trois autres ouvrages portant sur les théories du cinéma publiés par CinémAction depuis 1988. Survol de l'ensemble des théories du cinéma depuis les origines (cela va de Ricciotto Canudo à Marc Ferro, en passant par Bela Balazs, André Bazin, Siegfried Kracauer, Christian Metz, Robert Bresson et Pier Paolo Pasolini), cette compilation reprend, actualise et complète une démarche entreprise en 1982, lors de la publication du n° 20 de CinémAction intitulé Théories du cinéma. *Rééditant certains des textes de ce premier recueil,* Histoire des théories du cinéma *est cependant composé aux deux tiers de textes inédits. Le niveau d'ensemble des textes est assez élevé, les auteurs faisant preuve d'une limpidité, d'une simplicité et d'un esprit de synthèse qui les honorent. Soulignons la présence d'une bibliographie abondante et répartie selon chaque article, ce qui en facilite la consultation. Ces qualités font de ce dossier réuni par Joël Magny un remarquable ouvrage d'introduction, plutôt unique en son genre. Après les excellents* Esthétique du film *d'Aumont, Bergala, Marie et Vernet, et* Le récit cinématographique *de Gaudreault et Jost, voici donc une autre porte d'entrée aux études cinématographiques. On ne dira jamais assez l'importance de tels ouvrages.* — **M.J.**

M LE MAUDIT

par Noël Simsolo, Gérard Legrand et Bernard Eisenchitz. Paris, Calmann-Lévy/Ed. La Plume/La Cinémathèque française, 1990. 221 p., 103 photos en noir et blanc. Dist. au Québec: D.M.R.

Tous les cinéphiles connaissent les analyses fondamentales de l'œuvre de Fritz Lang par Gérard Legrand. L'activité critique de l'auteur de *Cinémanie* s'est de toujours reconnue comme parangon la mise en scène langienne, soit l'une des plus rigoureuses sur le plan formel. Dès l'incipit de la passionnante étude du premier film parlant de Lang qu'il nous donne aujourd'hui, nous sommes avertis de la visée iconologique de l'entreprise. Auparavant, le titre nous aura indiqué, par son vocabulaire, et peut-être par un jeu de mot reposant sur la substitution de «sexualité» par «spatialité», qu'il s'agira également de psychanalyse freudienne: «Charge passionnelle et spatialité». Or l'essentiel de la démarche de Legrand n'est pas d'établir une nouvelle fois le profil de l'inconscient de Beckert ou, à plus forte raison, de Lang lui-même; mais, enfin, d'amorcer l'élucidation de l'objet filmique — à partir d'une de ses données les plus élémentaires, à savoir: cette «relation architecture/psychanalyse, telle que Lang l'a réinventée dans *Les trois lumières*, lui donnant ici son plein essor pour la première fois.» Au recours à la psychanalyse viendra donc se combiner l'analyse architecturale (instance conférant aux meilleurs films de l'auteur de *Mabuse* cet hermétisme qui n'appartient qu'à lui): affirmation tranquille, délibérément distante, de la souveraineté de la mise-en-scène en tant qu'ultime approche du style de l'artiste.

Le point de départ de la recherche iconologique prend toujours soin de situer l'objet dans son temps (culture, idéologie, actualité politique, biographie ne sont, bien sûr, jamais indifférentes à la gestation de l'œuvre): Bernard Eisenchitz, à qui échoit cette partie de l'ouvrage, n'a pas lésiné sur la qualité ni sur la quantité des articles de journaux et autres témoignages se rapportant à la production, au tournage et à l'achèvement du film. Loin de piller les mines d'informations que restent les livres de Eibel et Eisner, l'historien n'a pas craint d'aller puiser directement dans les revues berlinoises de l'époque, ainsi que dans quelques documents d'archives rares et restés inédits. De cette chronique solidement étayée de citations, d'extraits d'interviews ou de lettres de Lang, nous apprenant à peu près tout des origines de *M*, depuis ses tenants (fascination de l'auteur pour les meurtres sexuels défrayant les manchettes allemandes des années 30) jusqu'à ses aboutissants (démêlés avec Goebbels, postérité, etc.) ressortira finalement la certitude que *M*, plus que ses travaux antérieurs, fut dans la carrière de Lang une œuvre décisive par-delà même la réussite du coup d'essai dans le parlant.

Dans son texte inaugural, Noël Simsolo n'exagère pas l'intérêt de l'album lorsqu'il écrit: «La photo de tournage divulgue quantité d'informations, évidentes ou opaques, révélatrices d'une méthode, d'une scénographie, d'une ambiance et d'une époque (...) Aussi notre sélection fut guidée par la volonté de montrer l'envers du décor, la préparation des scènes et leur dispositif.» Il reste à dire que la sélection de ces photographies et leur admirable qualité de reproduction ne constitue pas le moindre intérêt de ce livre qui devrait faire date quant aux futures tentatives de commémoration intelligente. — **J.-Y.C.**