

Livres

Volume 18, Number 4, Summer 2000

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/33607ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(2000). Review of [Livres]. *Ciné-Bulles*, 18(4), 56–59.

DU CINÉMA QUI PENSE

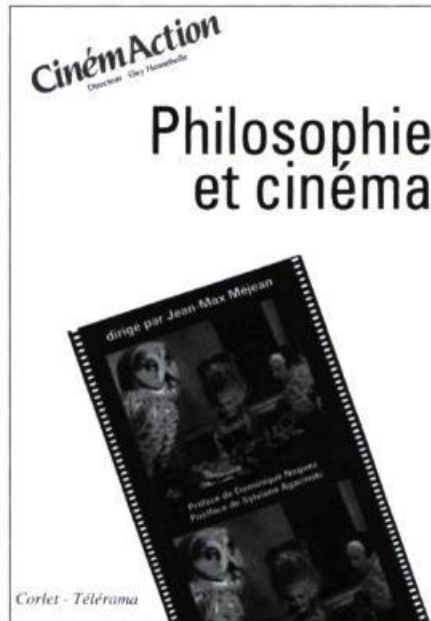
—
par Jean-Philippe Gravel

— Sous la direction de Jean-Max MÉJEAN, *CinémAction*: «Philosophie et cinéma», n° 94, Paris, Éditions Corlet-Télérama, 2000, 224 p.

Selon Gilles Deleuze, «une image ne vaut que par les pensées qu'elle crée». Ce principe, qui énonce à la fois quelque chose du rapport «transférentiel» qu'entretient tout spectateur devant l'image cinématographique, et quelque chose de la force intrinsèque de l'image, n'est pas le seul à «opérer» dans le dernier numéro de *CinémAction*: «Philosophie et cinéma». Mais du point de vue cinéphilique, il est sans doute le plus intéressant.

En réalité, les 25 auteurs qui ont contribué — sans compter ceux qui font l'objet d'entretiens — ne sont pas critiques de cinéma, mais majoritairement formés en philosophie ou en lettres. Ils «pensent» donc l'objet filmique en fonction de la discipline qu'ils représentent — et, si de tels retranchements étaient vraiment nécessaires, on pourrait même se demander qui d'un étudiant en philo (qui ne s'intéresserait que provisoirement au cinéma) ou d'un mordu de cinéma (provisoirement intéressé par la philo) y trouverait le plus son compte.

Toutefois, l'éclectisme et le haut niveau de l'ensemble — fidèle en cela à l'esprit de *CinémAction* — rendraient inutile cette distinction si le lecteur que je suis ne favorisait pas d'emblée les textes qui relèvent de l'analyse ou des problématiques soulevées par certains films en particulier. Comme l'indique par ailleurs Guy Boisson, dans un texte court et sympathique qui décortique l'idéologie d'un «navet philosophique» (*Terminale* de Francis Girod et Gérard Miller), le cinéophile sait d'emblée que «la philo-



sophie à l'écran devrait se traduire par une problématisation mise en scène, rendue présente, par l'image et le son, d'une question métaphysique ou éthique».

Voilà déjà une certitude qui pourrait figurer au titre de *cogito ergo sum* de cette rencontre entre philosophie et cinéma. Du moment où l'image inspire la pensée, toutes sortes de pensées, «l'image pense» et donc est philosophiquement chargée (voir à ce sujet la contribution de Roger Dadoun assez vivifiante et anticonformiste). Ce problème — de la représentation, de ses rapports au réel, à la perception du spectateur, etc. — suffit à inspirer nombre de contributions dans cet ouvrage, qui relèvent alors d'une problématisation de l'«expérience-cinéma» en général. Mais du moment où l'on dit qu'il y a rencontre entre philosophie et cinéma quand le film, dans son dénouement particulier, met en scène un problème philosophique, on peut émettre la belle hypothèse qui voudrait que le cinéma soit en quelque sorte «la philosophie à la portée de tous».

Cet ouvrage abonde d'exemples d'analyses qui puisent dans certains films l'illustration audiovisuelle de questions métaphysiques ou éthiques. Leurs pro-

portions passent de l'entrevue — essentiellement dirigés par Jean-Max Méjean, les entretiens du livre recueillent, notamment, les propos des analystes Jacques Hassoun, sur Buñuel, et Élisabeth Roudinesco, sur le freudisme du cinéma hollywoodien des années 1950 — au «billet»: dérision d'Henry-Jean Servat sur l'image de Dieu à l'écran dans les superproductions hollywoodiennes, lyrisme quasi servile de Pierre Maillot autour de *Titanic*, observations sur la symbolique «matricielle» du *Grand Bleu* par Jean-Max Méjean, etc. —, jusqu'à l'analyse suivie et substantielle. Il faut noter dans cette catégorie une très belle lecture, par Jacques Simon, du *Dictateur* de Chaplin à la lumière de la conception de l'homme politique d'Aristote, et une étude sur la représentation de l'angoisse de la mort, où un certain Christophe Génin parvient à réunir de manière justifiable et sous une même problématique des films aussi «divergents» que *Le Septième sceau* et *Last Action Hero*, etc. Affaire de prouver qu'en fait de questions philosophiques bien peu de films sont susceptibles d'en inspirer... aucune, pourvu que le «philosophe» sache aussi se faire bon spectateur.

Aussi est-il conseillé au lecteur d'aller, dans cet ouvrage, là où son intérêt le porte. C'est-à-dire non pas de débiter par les textes où la philosophie «descend» vers le cinéma en se demandant si elle pourrait l'y admettre ou non, mais ceux où c'est le cinéma qui «mène» à la philosophie. Le numéro, conçu pour une lecture suivie, ne doit pas faire oublier au lecteur qu'il peut entretenir avec cet ensemble d'essais un rapport interactif. En effet, il importe peu, sans doute, de savoir que certains professeurs de philosophie se demandent s'ils devraient intégrer ou non l'audiovisuel dans leur enseignement — et, sur ce point, le premier chapitre est sans contredit le plus «rebutant». Plus exaltante est assurément l'hypothèse que le cinéma, malgré tout le mal qu'on en dit et tout le mal qu'il peut faire, puisse mener à la philosophie. Au fond, la «philosophie» n'est-elle pas, en traduction littérale, l'amour de la sagesse? ■

LES RESTES DE PASOLINI

par Jean-Philippe Gravel

- PASOLINI, Pier Paolo, *Écrits sur le cinéma: petits dialogues avec les films (1957-1974)*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma (textes réunis et traduits par Hervé Joubert Laurencin), 2000, 219 p.

D'abord, un mot sur la collection de la «Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma». L'édition de livres sur le cinéma, on le sait, est un milieu moribond depuis longtemps. On pourrait se réjouir qu'un éditeur puisse encore subsister là où beaucoup d'autres échouèrent (Ramsay Poche notamment, dont la collection de titres était considérable) en offrant au compte-gouttes quelques titres de format et de prix abordables. Mais encore faut-il examiner en quoi consiste leur répertoire.

Dernière collection en date, la Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma oriente sa gamme de «petits» livres vers la publication de scénarios (souvent bilingues), de recueils d'entretiens ou d'articles signés par des auteurs «maison» d'hier à aujourd'hui, puis de textes de quelques cinéastes qui ont le bon goût de prendre parfois la plume. Un peu le fouillis, finalement, et certainement pas un répertoire complet, mais bon! Les livres en format économique, faut-il comprendre, serviraient plutôt de rampe de lancement pour propulser le consommateur vers l'acquisition de titres plus onéreux...

Pasolini, donc. Il y eut un temps où cet intellectuel protéiforme (et surestimé, à mon sens) semblait travailler sur tous les fronts. Dramaturge, poète, romancier, cinéaste, essayiste, trouble-fête médiatique, et maintenant, découvre-t-on, critique de cinéma. Mais à ses heures seulement, puisque, hormis une collaboration régulière à l'hebdomadaire *Il reporter* en 1960 — qu'il quittera pour cause de conflit idéologique —, ses interventions écrites sur les films des autres demeureront ponctuelles.



En résulte d'abord, en apparence, le témoignage émietté de plus de 15 ans de cinéma italien, Pasolini s'étant majoritairement — mais pas exclusivement — prononcé sur le travail de ses «compatriotes», à une époque où le cinéma italien comptait pour quelque chose. Si l'on y rencontre au détour Truffaut et Bergman, c'est surtout avec Antonioni, Cavani, Visconti, Bertolucci, Rossellini, Germi, etc. — sans oublier Fellini, objet d'une obsession particulière — que se tiennent ces «petits dialogues avec les films».

Mais il faut dire que le portrait de Pasolini le critique demeure finalement assez antipathique. En dépit du traducteur de l'ouvrage, qui, dans sa présentation, indique que le ton adopté «[témoigne] toujours d'une implication personnelle précise, contingente, d'une rencontre avec une œuvre mais plus souvent avec un auteur, ami ou ennemi mais individu créateur en tout cas, avec qui la règle est de dialoguer d'égal à égal, sans *a priori* ni système de jugement pré-défini», Pasolini s'adonne à une furieuse propension à catégoriser. Il se dégage notamment que, pour Pasolini, l'œuvre (et la formation culturelle) d'un auteur peut se décomposer en courants parfois contradictoires: en «critique philologico-marxiste», Pasolini passe au peigne fin ces tendances, s'interroge sur l'angle critique à adopter et décompose la mise en scène de tel ou tel

film, entière ou par fragments, en «-ismes» de tous genres («Mais le naturalisme ou même le vérisme n'est pas le seul élément de la rechute bergmanienne: sous une forme dissociante, du reste typique, il y a aussi dans *Cris et chuchotements* du spiritualisme...», etc.). La rhétorique classificatoire qui en découle, assommante, semble cruellement «dater» les textes réunis ici dans un cumul d'appartenances dont l'identification tarde à livrer l'essentiel.

Curiosité historique, ces «petits dialogues avec le cinéma» témoignent surtout par-devers eux que l'expérience du visionnement des films est une chose qui se renouvelle, contrairement à ce qu'en laisserait penser le ton hystérique et emporté de ce recueil teigneux à la lecture désagréable. ■

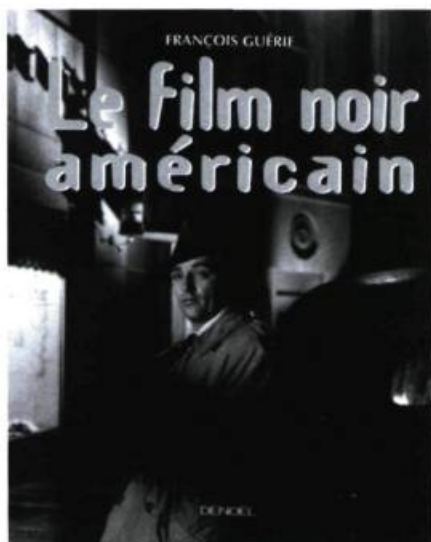
ACCÉLÉRÉ SUR LE NOIR

par André Lavoie

- GUÉRIF, François, *le Film noir américain*, Paris: Éditions Denoël, 1999, nouvelle édition, revue, corrigée et augmentée, 413 p.

D'après l'écrivain James Ellroy, bien avant *The Public Enemy* de William Wellman ou encore *The Maltese Falcon* de John Huston, *Vertigo* d'Alfred Hitchcock représente un grand film noir même s'il est perçu rarement sous cet angle. Selon lui, il remplit toutes les conditions puisqu'il s'agit d'«une histoire d'obsession, parlant de corruption amoureuse, morale et politique», mais il se permet d'ajouter, comme pour éviter toute forme de polémique, que «chacun a son idée du noir»...

François Guérif, l'auteur du *Film noir américain*, a lui aussi sa petite idée sur le sujet. Il s'intéresse à ce genre cinématographique depuis plusieurs décennies ainsi qu'à bon nombre de vedettes, surtout américaines, comme Clint Eastwood, Steve McQueen ou Paul Newman. Il a également quelques accointances avec



Claude Chabrol, autre cinéaste très porté sur le noir, à qui il a consacré un livre d'entretiens, *Un jardin bien à moi*.

Dans cet imposant panorama historique, Guérim étale de manière ostentatoire sa culture cinéphilique ainsi que sa passion pour un courant aux ramifications multiples (les films de gangsters, les thrillers, le cinéma fantastique, les «flic stories» sont tous redevables du «noir»). Malheureusement, comme l'homme a vu beaucoup, beaucoup de films (et se fait un point d'honneur de signaler ceux qu'il n'a pu visionner), le lecteur comprendra très vite que cette boulimie a des effets pervers sur son écriture et ses prétentions analytiques.

Dans sa préface, Alain Corneau, autre cinéaste fasciné par le film noir (de *Série noire* au *Cousin*, la filiation est évidente), il en précise succinctement les véritables origines: «...le responsable de tous ces désordres doit être le noir gothique anglais, bien sûr, mais n'oublions pas qu'un autre noir est venu en renfort, en cours de route: le noir expressionniste des Allemands (l'ennemi juré des nazis, comme par hasard...). Perversion de l'innocence américaine? Certes, et c'est tant mieux!» Pour lui, depuis un siècle, en synchronisme quasi parfait avec les obsessions de son époque, le film noir est un véritable «contre-journal télévisé permanent».

Guérim, lui, dans cette réédition luxueuse, où les photographies (en noir et blanc,

comme il se doit) se bousculent pêle-mêle, dresse un bilan très sommaire du genre, plus obsédé par l'idée d'aligner les titres que de scruter leur contenu. Car si, tel que le proclame Ellroy, «chacun a son idée du noir», l'essayiste tente plutôt d'en livrer l'idée la plus superficielle et la plus générale possible, laissant loin derrière lui un lecteur vite épuisé par cette fastidieuse nomenclature.

Il adopte tout de même une approche simple, le corpus cinématographique américain étant découpé en décennies avec quelques renvois à l'actualité «chaude» de chaque époque, ce qui aide à mieux comprendre l'apparition des différents types de méchants ayant peuplé le film noir et ses nombreux avatars. Normal, par exemple, de voir apparaître les gangsters à Hollywood alors que l'on sort à peine de la prohibition (*The Public Enemy*, *Scarface*, *Angels With Dirty Faces*); que l'expressionniste allemand s'y mélange avec la psychanalyse, cette médecine de l'âme de plus en plus populaire en Amérique au milieu du XX^e siècle (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, *Suspicion* et surtout *Laura*); ou encore que dans les années 1950 et 1960, on trouve un nouvel ennemi (le communisme) et que, dans la décennie suivante, le personnage du flic se transforme souvent en nouveau cow-boy solitaire, etc.

Amateur de romans noirs et sachant très bien que l'on ne peut dissocier complètement les grands films de ce genre avec des auteurs d'importance, tels Ellery Queen, Raymond Chandler ou encore Dashiell Hammett, Guérim souligne leur contribution essentielle à l'épanouissement de ce cinéma: «Avec Hammett, Chandler, McCoy ou Whitfield, la police n'incarne plus forcément le bien. Et le hors-la-loi n'est plus obligatoirement le mal. La question essentielle est alors posée: où est le bien, où se trouve le mal? Or, justement, déjà avant le roman noir, la frontière restait mal définie.» Il cite même un John Huston, modeste et admiratif, qui n'hésite pas à affirmer que «[Dashiell Hammett] était un romancier extraordinaire! J'ai simplement mis le livre (*The Maltese Falcon*) en images».

Bien que cette réédition révèle les lacunes certaines des éditions précédentes — mis à part *The Public Enemy*, bien peu de films font l'objet d'une véritable attention critique —, l'auteur enfle les films les uns

après les autres, se contentant de raconter brièvement l'intrigue, de préciser à quel courant ils se rattachent, pour ensuite passer au suivant. Un film comme *Chinatown* de Roman Polanski ne lui inspire qu'un «admirablement fait, plus qu'un exercice de style». Et il ne faut pas s'attendre à une sérieuse analyse de la production des années 1980 et 1990, car le sujet ne semble intéresser Guérim que dans la mesure où, en émaillant son propos de quelques titres récents (de *Miller's Crossing* à *L.A. Confidential*), cela devrait justifier amplement une nouvelle édition. C'est du moins ce qui s'en dégage, et il n'y a malheureusement pas de flou ni d'ambiguïté pour faire croire le contraire. ■

UNE BIOGRAPHIE PROVISoire

—
par Julien Lévy

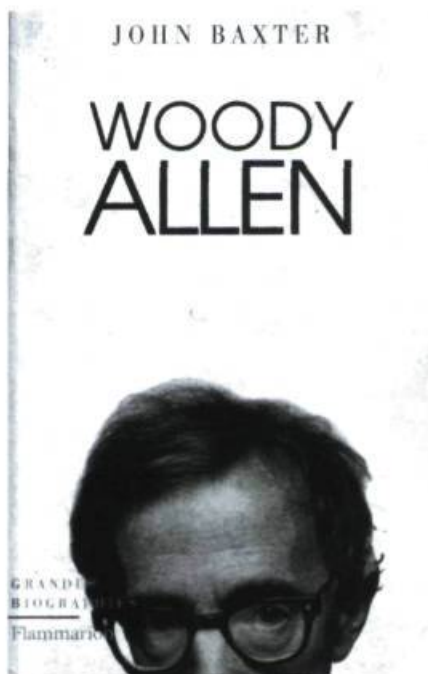
— BAXTER, John, *Woody Allen*, Paris, Flammarion (coll. Grandes Biographies), 1998/2000, 610 p., traduit de l'anglais par Myriam Anderson.

Après avoir sondé l'âme fuyante et tourmentée de Stanley Kubrick, John Baxter, spécialiste des biographies non autorisées de réalisateurs célèbres (Federico Fellini, Luis Buñuel, Steven Spielberg), s'attaque désormais à une autre idole de la culture populaire. Plus intéressante à lire que la biographie «officielle» d'Éric Lax (parue aux éditions Julliard en 1987), cette nouvelle biographie non autorisée se présente comme un compagnon idéal à l'admirable ouvrage de Stig Björkman, intitulé *Woody et moi* (paru aux éditions des Cahiers du cinéma en 1993), qui consiste en un long entretien à la manière de *Hitchcock/Truffaut*.

Empruntant la forme d'un film de... Woody Allen (l'auteur entremêle habilement des extraits de dialogues de films aux citations des œuvres préférées du réalisateur américain), le nouveau livre de Baxter fourmille d'anecdotes inédites souvent amusantes (la fameuse scène, dans *Annie Hall*, où Allen éternue inopinément sur de la cocaïne serait en réalité un accident de tournage; sur le plateau d'*Intérieurs*, Woody aurait reçu en cadeau

une carabine à air comprimé pour se protéger d'un paparazzi gênant...), parfois intéressantes (ses relations durables et privilégiées avec Diane Keaton, sa sœur Letty ou la très ambitieuse Jean Doumanian) ou d'autres fois beaucoup plus sombres, comme les dessous pas très clairs de l'«affaire Farrow». Aussi, tout au long de la lecture, on ne peut s'empêcher d'être frappé par les similitudes troublantes qui s'établissent entre la vie et l'œuvre d'Allen. Il revient donc à Baxter le mérite de contredire, à grands coups de faits, cette bonne vieille blague qu'Allen se complaît inlassablement à répéter aux interviewers du monde entier: «Ma vie n'a rien à voir avec mon œuvre.»

Toutefois, il faudra attendre encore un peu pour voir paraître des ouvrages véritablement intéressants sur Woody Allen. À 65 ans, et avec sans doute encore une bonne dizaine de films devant lui, Woody semble loin d'avoir dit



son dernier mot. Alors, au-delà de l'homme qui est déjà tout entier dans ses films, on pourra mesurer la réelle influence de l'artiste sur un grand nombre de ses contemporains ou de ses successeurs — des acteurs de *sitcoms* qui imitent son débit hésitant et sa manière faussement naturelle de débiter des *one-liners* assassins, à, par exemple, un Almodovar mythifiant Madrid comme Allen mythifie Manhattan.

Au moment d'écrire ces lignes, je pense à Woody Allen en l'an 3000. Certains prédisent que ses bons mots figureront alors au programme des cours de philosophie. D'autres le voient se réincarner dans le ciel de New York. En tous les cas, une chose est sûre: visionner son œuvre, à mille ans d'ici, offrira certainement aux nouveaux millénaristes la radiographie puissante d'une ville et d'un individu uniques, au crépuscule d'un millénaire passé. Pas mal pour un petit *schlemiel*. ■

Solutions des mots croisés de la page 27

10	K	A	R	I	N	E	R	E	D	
9	C	E	N	S	U	R	E	B	L	
8	A	L	O	E	N	D	O			
7	B	B	R	G	O	D	I	N		
6	R	F	E	H	Z					
5	E	A	E	T						
4	L	B	R	O	P	E	N	O		
3	U	A	R	C	A	N	D	T		
2	A	R	T	E				L		
1	P	O	S	T	M	O	R	T		
1	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10