

Présentation

Gilles Thérien

Volume 8, Number 3, Spring 1998

Cinélekta 2

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/024755ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/024755ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (print)

1705-6500 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Thérien, G. (1998). Présentation. *Cinémas*, 8(3), 7–8.

<https://doi.org/10.7202/024755ar>

Présentation

Gilles Thérien

Voici le second *Cinélekta*, ce lieu d'une parole sur le cinéma qui s'inscrit individuellement et non dans les traces d'une thématique programmée dans la suite normale des numéros. Et pourtant, il est difficile de ne pas entendre ici un écho des préoccupations qui se sont abondamment retrouvées dans les différents numéros de la revue *Cinémas*.

Deux perspectives principales se rejoignent ici : la première, la réception des œuvres cinématographiques, et la seconde, l'histoire, moins peut-être pour l'histoire elle-même, mais comme contexte incontournable de compréhension de situations cinématographiques particulières. Dans la première catégorie, sans créer ici de hiérarchie, on trouvera « La réception du film *Independance Day* en France. Un exemple de contre-acculturation ? » de Laurence Alfonsi ; d'Yves Laberge, une réflexion sur « La double réception du film *Métropolis* de Fritz Lang » ; « L' "actualité" cinématographique » de Richard Magnan, qui s'intéresse à la notion de contexte pragmatique dans la perspective du visionnement du film ; alors qu'on lira, de Damien François, une réflexion sur la réception à partir d'une perspective comparatiste entre la narratologie cinématographique et la lecture d'une œuvre de Sartre : « Montage, simultanéité et continuité dans *Le Sursis* de Sartre ». L'article de Josette Déléas, « La jouissance du voir dans *Je tu il elle* de Chantal Akerman », peut être ramené sous ce même paradigme même si l'auteure oscille entre sa propre position de spectatrice et les intentions de la réalisatrice-actrice belge. Les deux autres articles, en langue anglaise, pourraient évidemment se comprendre à partir du même souci de la réception mais, pour être juste envers leur propos, c'est à travers l'histoire et la mémoire que s'engage la réflexion, qui pourra servir, ultimement, à varier

le regard sur le cinéma. Dans le premier article, « Memory in Drag: Historical and Sexual Strategies in Tomás Gutiérrez Alea's *Memories of Underdevelopment* » de Bruce Williams, il s'agit de la fondation et du développement du cinéma cubain depuis la révolution. Le second, sous la plume de Stacey Johnson, propose une prise en compte du cinéma-fait-chez-soi-par-soi sous le titre « Are We In The Movies Now? ».

Cela dit, cette présentation souffre pourtant d'un manque : celui que l'on ressentira à la lecture des divers articles. En fait, ils ne parlent pas de la même réception ni de la même histoire. On reconnaîtra un point de vue sociologique qui ne remet pas en question l'institution qui définit les horizons d'attente et que nous devons en bonne partie à Jauss. L'épistémologie sociologique ne se dévoile pas. Ou encore, l'acte de lecture du film, associé lui aussi à la réception, est assimilé à l'acte de lecture littéraire en s'appuyant sur Iser dont la théorie du texte stipule que le lecteur *doit* comprendre. L'impossible dialogue entre l'auteur et le spectateur s'exprime dans la difficulté de définir des règles de traduction entre un désir et sa perception, et la réception, ici, devient aléatoire. L'opposition « token-type » empruntée à Charles S. Peirce devrait nous faire réaliser que le spectateur est prisonnier du « token » et qu'elle ne lui permettra jamais d'atteindre le « type », ce qui est le cas de plusieurs films et de plusieurs cinéastes qui n'ont jamais vu la copie originale de leur propre film... Dans cette perspective, le recours à l'histoire semble répondre à une volonté différente : établir des faits, un système de références, un cadre de compréhension. Mais alors pourquoi, sinon pour assurer une meilleure réception. On le voit, il règne une certaine confusion dans l'usage des mêmes expressions et les convergences épistémologiques sont peu nombreuses.

Ce numéro présente un instantané tout à fait réaliste des études cinématographiques actuelles, où on sent le besoin de revoir un certain nombre de concepts tout en se trouvant incapable de proposer un consensus sur la théorie ou sur la méthode. Il en est apparemment ainsi de tout ce qui s'écrit actuellement sur le cinéma et que le caractère thématique de certains dossiers nous fait souvent oublier. Pas ici.

Université du Québec à Montréal