

24 images

24 iMAGES

Cin-écrits

Number 65, February–March 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22702ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1993). Review of [Cin-écrits]. *24 images*, (65), 78–79.

CIN-ÉCRITS

Lecteurs

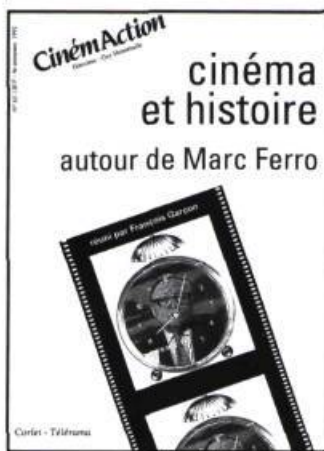
Olivier Dyens — O.D. Marcel Jean — M.J.
Jacques Kermabon — J.K. Gilles Marsolais — G.M.

CINÉMA ET HISTOIRE AUTOUR DE MARC FERRO

Dossier n° 65 de CinémAction sous la direction de François Garçon. Éd. Corlet-Télérama, 1992, 231 p. Dist. au Québec: Fidès

En rendant hommage à Marc Ferro, rattaché à l'École des hautes études en sciences sociales, qui, dans l'optique des rapports existant entre le cinéma et l'Histoire, a proposé une façon de «lire» les films afin d'en extirper des significations historiques, ce dossier saisit l'occasion pour effectuer un survol de ce qui se fait dans ce domaine en France et ailleurs et pour rendre compte de la diversité des approches. Marc Ferro s'est trouvé à heurter de front les historiens voyant dans le cinéma une source d'informations douteuse et les théoriciens du cinéma entichés de «scientificité» étouffant leur objet d'études sous l'excès de méthodologie. En effet, il lui a fallu un certain culot pour oser proposer une démarche à base d'intuitions, démarche qu'il a illustrée notamment à travers une célèbre émission de télévision: *Histoire parallèle* (contre les trous de mémoire), laquelle, comparant les actualités allemandes et alliées de la Seconde Guerre mondiale, proposait «la critique publique des sources et de leurs manipulations», ainsi que «des images parfaitement antithétiques représentatives des camps opposés».

Les films, documentaires



ou de fiction, nous renseignent, comme ils peuvent aussi mentir ou contredire le consensus social, sur l'évolution des mentalités et des rapports sociaux, lorsqu'ils ne traduisent pas, littéralement, des attentes collectives latentes. Interprétés et mis en relation avec d'autres éléments, ils peuvent donc être vus comme des révélateurs des sociétés passées. Sans définir une méthode univoque, et favorisant plutôt la multiplication des hypothèses de lecture du film, Marc Ferro a contribué au développement de ce courant historique «qui prend appui sur l'analyse des films pour élargir la connaissance du passé». De ce dossier qui rend compte de cette diversité, on retiendra les exposés pertinents de François Garçon, un entretien avec Marc Ferro, ainsi que divers textes comme ceux de Marcel Oms, un défricheur basé à Perpignan, d'Hélène Puiseux, sur les rapports du film au mythe, de l'Anglais Richard Taylor, ou de Marie-Claude Bénard qui, dans l'optique d'une anthropologie visuelle, propose un détour par le second plan dans la lecture d'un cycle des films comme *Le décalogue*. — G.M.

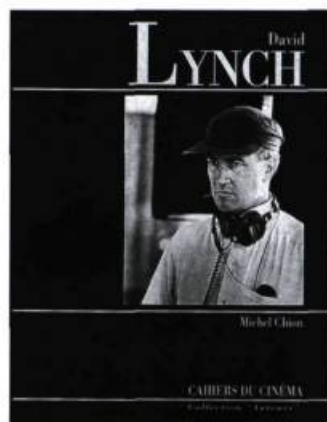
JOHN CASSAVETES AUTO-PORTRAITS

propos sélectionnés par Ray Carney, photos de Sam Shaw et Larry Shaw. Éditions de l'étoile/Cahiers du cinéma, 1992.

Le premier plaisir est celui de le feuilleter. La première partie comporte des textes, essentiellement des propos de Cassavetes, et la deuxième des photos. D'enfance d'abord, puis film par film, selon le même modèle que l'enchaînement des propos. Les légendes étant reléguées en fin de volume, on parcourt ces pages comme ces albums de famille qui éveillent en nous des nappes de souvenirs. «John en flagrant délit d'existence» écrit Labarthe dans une préface qui à elle seule mériterait la lecture de ce livre, pour décrire la beauté de ces photos, aux antipodes des photos de plateaux et des clichés fétichistes des studios.

Le texte aussi, on peut le feuilleter, balisé qu'il est par des formules en gras (titre de film ou accroche), comme on peut le lire chronologiquement. Qu'importe. Dans tous les sens, là encore, c'est la vie qui passe, comme énergie et comme singularité. Vie d'un artiste — il dit le mot — qui voulait à chaque fois aller au bout, qui, à chaque film, remettait tout en jeu. Il parle des acteurs, de l'improvisation, de son dégoût de la technique et aussi, de l'affection, de l'amour, des sensations. Pas de frontière: le cinéma est dans la vie et réciproquement. Dans les deux cas, l'essentiel est de sortir des moules, d'être soi-même.

On croit avoir acheté un livre de cinéma et c'est une leçon de vie que l'on découvre dans cet album, une des plus belles publications que nous aient offertes Les Cahiers du cinéma. — J.K.



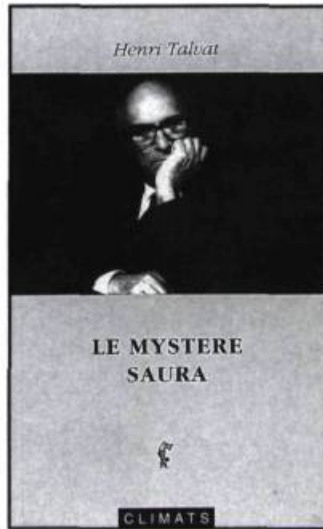
DAVID LYNCH

par Michel Chion. Éd. Cahiers du cinéma, coll. Auteurs, 1992. 255 pages. Dist. au Québec: Dimédia.

Exercice périlleux que de consacrer une monographie à un cinéaste de 46 ans dont la filmographie ne compte que six longs métrages, une série télévisée et trois courts métrages. C'est pourtant ce qu'a fait Michel Chion — bien connu pour sa trilogie sur *Le cinéma comme art sonore* — en s'intéressant à David Lynch. Exercice d'autant plus périlleux que Lynch est un cinéaste plutôt insaisissable, dont l'œuvre est aussi énigmatique (*Eraserhead*) qu'inégale (pensons à l'échec de *Dune*). L'essai de Chion est d'ailleurs marqué par la difficulté d'approcher les films de Lynch comme formant un tout. En effet, il manque à l'ouvrage un regard transversal qui permettrait d'ordonner l'esthétique, les thèmes et les obsessions du cinéaste. En fait, il apparaît clairement que l'œuvre (encore bien jeune) ne le permette pas, et au lieu d'un tel regard Chion offre au lecteur un abécédaire (Lynch-kit) qui, pour amusant et intéressant qu'il soit, ramène tout sur le même plan et fait échec à une véritable mise en perspective.

Par ailleurs, on s'étonne que Chion n'ait pas su mieux cibler le niveau de son discours, car le texte passe sans cesse de l'analyse valable (sur le tissu sonore ou sur l'immobilité, par exemple) à des considérations frôlant le potinage (cette étrange allusion à la relation amoureuse

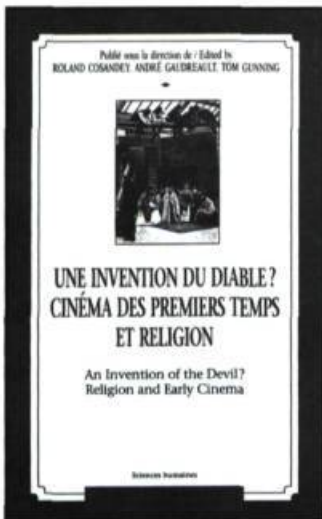
entre Kyle MacLachlan et Laura Dern, sur le plateau de *Blue Velvet*, p. 105). On s'étonne surtout que Chion n'ait pas pris la peine de rencontrer Lynch et d'éclaircir ainsi certains points d'ombre (p.15 il se demande si les parents de Lynch était séparés; p.64 il exprime son incertitude quant à l'apport de Mel Brooks au montage d'*Elephant Man*; etc.). Pour toutes ces raisons, le David Lynch de Michel Chion ne convaincra pas ceux qui doutent (et il sont nombreux) de l'importance du créateur de *Twin Peaks*. C'était pourtant un beau défi à relever. — M.J.



LE MYSTÈRE SAURA

par Henri Talvat. Climats, 1992. 145 p. Dist. au Québec: DMR.

Président du Festival International du Cinéma Méditerranéen de Montpellier, Henri Talvat consacre à l'Espagnol Carlos Saura un petit ouvrage rédigé dans la foulée de cette manifestation (en 1990, Saura était l'invité de ce festival). Composé d'un court essai et d'un entretien d'une quarantaine de pages, ce livre rédigé avec clarté a l'avantage de poser franchement la question de la rupture qui, pour plusieurs critiques dont je suis, incite à remettre en cause l'œuvre du cinéaste à partir de la mort de Franco. À travers l'étude des films réalisés entre 1967 et 1979, Talvat trace un portrait assez convaincant de l'œuvre du cinéaste, n'esquivant pas les principales objections des sceptiques même s'il est, d'évidence, un admirateur fidèle de l'auteur de Cria Cuervos. — M.J.



UNE INVENTION DU DIABLE? CINÉMA DES PREMIERS TEMPS ET RELIGION.

sous la direction de Roland Cosandey, André Gaudreault et Tom Gunning, Les Presses de l'Université Laval, Éd. Payot Lausanne, 1992, 383 p., illust. N&B.

Remarquable livre que cette collection d'articles réunis lors de la conférence du DOMITOR (Association internationale pour le développement et la recherche sur le cinéma des premiers temps) à Québec en juin 1990 sous le thème général de la religion et du cinéma des premiers temps. Remarquable car, par l'entremise de quatre sections importantes (Le cinéma vu par l'église, La Passion filmée:

questions de narrations, Représentation du religieux, Figures du spirituel), ce livre aborde à la fois une époque de l'histoire du cinéma peu aimée et peu étudiée, mais surtout il permet une plus profonde réflexion sur de nombreuses questions qui hantent encore et toujours cet art. Car depuis ses tout débuts, l'image argentique, de par sa relation directe avec une lumière vivante, réelle, s'est vue imbibée de mystique et de religieux. Mais le cinéma est aussi une technologie soumise à l'exploitation commerciale. De cette dualité naissent les profonds enjeux du début du siècle, l'immatérialité de l'image cinématographique permettant la transcendance d'une aura, mais permettant aussi le regard voyeur sur le corps. Ce déchirement profond sera la source de nombreux débats sociologiques.

En fait le cinéma, — comme l'explique si bien Jean-Luc Godard (cité par André Gaudreault) — «c'est le linge de Véronique, ça garde la trace, quelques traces du monde» (p. 93). Cette trace était (et est toujours) justement l'enjeu profond de ce médium. Puisque, comme le dit très bien Yuri Tsivian dans son essai sur la censure religieuse dans les films russes, la question était de savoir si le médium lui-même, celui qui transportait cette trace, était neutre, ou s'il

était, essentiellement, dépravé, diabolique. La question était donc de savoir, puisque le concept de présence même dans l'image de cinéma (présence aussi bien physique que mystique) n'était pas encore établie, si le côté transparent de l'image, imbibée de lumière réelle, pouvait charrier la présence divine et transcender celle de l'acteur? En fait le cinéma, qui semblait être condamné à séduire, pouvait-il servir d'outil pédagogique? Et si oui, cet outil pouvait-il être considéré comme valable?

Comme nous le voyons ce sont des questions (et des observations) qui, aujourd'hui encore d'une façon peut-être plus politique, restent tout à fait d'actualité (et dont les questionnements contemporains sur la violence à l'écran sont de bons exemples). C'est d'ailleurs l'intérêt principal de ce recueil: soit ces systèmes politico-moraux que nous tentons, encore aujourd'hui, d'imposer au cinéma. Et étrangement, que ces systèmes soient ceux des autorités religieuses du début du siècle ou ceux des puristes artistiques contemporains, l'approche semble aussi émotionnelle et irrationnelle. Ce livre propose, en fait, l'hypothèse d'un art qui, malgré son centenaire, en est toujours à des balbutiements philosophiques, artistiques et surtout socio-politiques. Entre

les hallucinantes tentatives de dogmatisation du cinéma des premiers temps et les tendances humanistes contemporaines, il y a d'inquiétantes ressemblances.

Si nous pouvons reprocher une chose à ce livre c'est peut-être l'absence presque totale de religions autres que chrétiennes. Il aurait été fascinant de savoir comment des musulmans, des hindouistes ou des juifs ont pu percevoir la relation entre l'image et la religion. Mais ne nous faisons pas l'avocat du diable puisqu'il est bien sûr difficile de savoir combien de recherches sont effectuées sur cette question. Car somme toute, cette étude est excellente puisque non seulement pose-t-elle la question de l'essence même du cinéma (à travers un regard, celui des premiers temps, neuf) mais aussi parce qu'elle suggère la présence de la fiction (à plusieurs niveaux bien sûr) dans l'histoire. Ainsi émerge, comme l'observe avec beaucoup de justesse André Gaudreault, le problème de l'historien d'aujourd'hui qui se voit confronté, à travers le miroir de ses recherches (sur des films qui posent justement la question de la validité d'une interprétation), à la véracité de son propre regard sur l'histoire... — O.D.