

24 images

24 iMAGES

Cin-écrits

Number 81, Spring 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23467ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1996). Review of [Cin-écrits]. *24 images*, (81), 62–63.

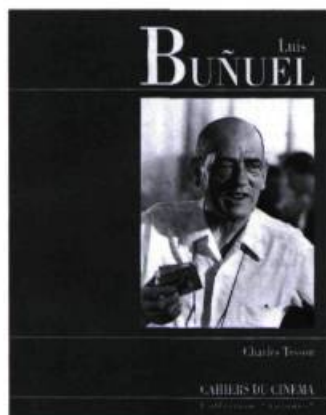
LECTEURS:

MARCO DE BLOIS — **M.D.**
PHILIPPE GAJAN — **P.G.**
MARCEL JEAN — **M.J.**
ANDRÉ ROY — **A.R.**

LUIS BUÑUEL

par Charles Tesson
 Éditions de l'Étoile/
 Cahiers du cinéma,
 1995, 320 p.
 Dist.: Dimedia

L'approche adoptée dans cet ouvrage est tout à fait conforme à ce que l'on attend de Charles Tesson qui cumule entre autres les fonctions de collaborateur aux *Cahiers*



du cinéma (pour l'aspect politique des auteurs; le livre est d'ailleurs publié aux Cahiers du cinéma dans la collection «Auteurs») et de professeur à Paris III (pour l'approche sémiologique). Elle est tout aussi conforme aux thèmes et à l'idée que l'on se fait généralement de l'œuvre de Luis Buñuel: le surréalisme (*Un chien andalou*, *L'âge d'or*), l'engagement politique (les travaux sur les films de Leni Riefenstahl); la révolte (*La voie lactée*), la période mexicaine (*Los Olvidados*), etc., aucune des facettes du grand réalisateur n'est ici passée sous silence.

Dense et surtout très complet (par sa bibliographie mais aussi justement par la très large thématique), cet énième livre sur

Buñuel n'est pourtant pas redondant mais propose au contraire une mise en relief et un questionnement des acquis issus des précédentes exégèses de l'œuvre. Résolument synchronique, il n'y a pas ici de lecture chronologique, l'approche de Charles Tesson s'entend de l'intérieur et est transversale (de la même manière que la quatrième de couverture précise que Buñuel a filmé l'homme «en plan et en coupe»). À celui qui refusait toute interprétation du *Chien andalou*, comme il refusait le freudisme tout en admirant l'œuvre de Freud, l'auteur du livre oppose de multiples significations qu'il tire de singulières mises en présence comme par exemple celles de *L'âge d'or* et de *Terre sans pain* dans la section «Surréalisme, naturalisme : une histoire de vache».

Charles Tesson établit ainsi des filiations telles «Bataille et Buñuel après Nietzsche» ou encore «Renoir et Buñuel après Stroheim» et il cite abondamment Deleuze. À juste titre puisqu'il pratique cette déconstruction chère au philosophe. Sous la plume de Tesson, Buñuel n'est plus tout à fait le surréaliste, compagnon de route de Dalí, ou le «néoréaliste» que Bazin reconnaissait dans l'auteur de *Los Olvidados*.

Certes, il y a bien là une recherche des invariants, condition de l'attitude «structuraliste», mais ceux-ci sont d'un autre ordre: traquer la contradiction en l'homme, la porter ou la croiser dans le geste même puis dans le cadre. Intéressants raccourcis qui embrassent une filmographie aussi riche. Le livre fourmille ainsi

ENFANTS DU DIMANCHE

d'Ingmar Bergman,
 Éditions Gallimard,

1995, 155 p. Dist.: DMR

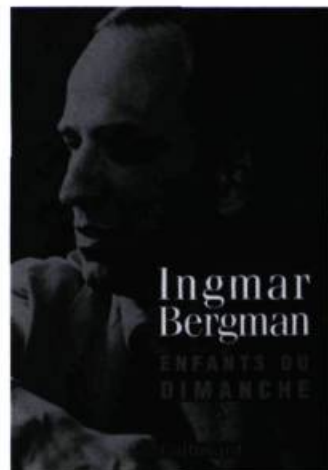
On reconnaîtra, quelque peu déformé en français, le titre du film de Daniel Bergman, fils d'Ingmar, réalisé en 1993, L'enfant du dimanche, intitulé correctement ici Enfants du dimanche. Le pluriel est programmatique de ce beau roman: l'enfant, qui n'est autre que le cinéaste lui-même à l'âge de huit ans, mène une vie double: dans le rêve et dans la réalité dont il ne distingue jamais la frontière. Jamais parce qu'il sait que toujours il va mourir. Poupie l'enfant est un voyant — comme l'était l'Alexandre de Fanny et Alexandre, et qui avait le pouvoir de s'envoler, de traverser le temps et l'espace, de connaître revenants et sorcières. Le poids catastrophique de la religion et la réalité décevrante sont pourvoyeurs de crises et révélateurs d'une division du sujet.

Enfants du dimanche prend racine dans les dernières pages de Laterna Magica, dans lesquelles Bergman raconte en deux pages son périple avec son père parti prêcher dans un village voisin de la maison de campagne des Bergman. Il y aura soleil et orage, bonheur et peur. Double contradiction de la nature où éclaircies et tonnerre ne font que traduire l'instabilité du caractère paternel qui, en un geste injuste et maladroit, frappe l'enfant. Amour et humiliation, cbagrin et pardon. La folie du père — ne distinguant pas une offense imagi-

d'idées lumineuses qui mettent en perspective la contradiction apparente d'une œuvre multiple mais cohérente.

«... l'homme sous toutes ses coutures. Cet animal social pas toujours sociable»: voilà ce qu'inlassablement expose, dissèque le livre de Tesson en parcourant l'imagerie du grand cinéaste.

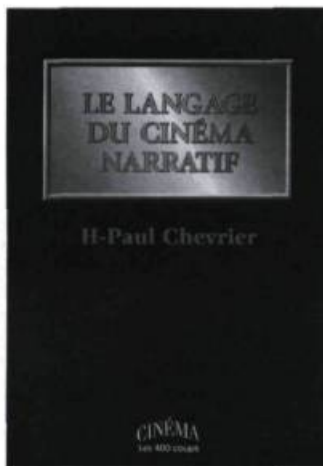
— P.G.



nnaire d'une offense réelle — engendre la haine (l'épouse décidera plus tard de le quitter). La vie est un enfer, le destin est sans appel: on doit se débrouiller tout seul, comme on peut (ce sont les dernières paroles de la mère dans Laterna Magica).

Cette débrouille, Ingmar Bergman la récupérera en montant des pièces de théâtre et en tournant des films, afin de lire et relire l'amour, la peur, la cruauté, le mal, connus dans sa jeunesse. Dans ses ultimes œuvres, films et romans, le cinéaste du Nord n'a cessé d'arpenter ce territoire de l'enfance. Les livres — Laterna Magica, Les meilleures intentions et maintenant celui-ci — comme une force centrifuge ramènent Bergman à cet épisode décisif de ses huit ans, deux jours à la campagne, une promenade avec le père: révélation de la vie future. L'enfant, par la voyance, se montre adulte (il comprend tout) et le père, dans la déraison naissante, s'infantilise. C'est Poupie qui «prête main-forte» à Erik son père, sur le chemin du retour, en ce dimanche de la Transfiguration. L'enfance est le double temps de la Mort et de la Résurrection. C'est ce que décrit d'une manière sublime (phrases courtes et sèches, retours en arrière, court-circuit des points de vue) et magnifique (vérité universelle et décevrante de la vie de ces marionnettes que sont les êtres humains) ce faux-vrai scénario.

— A.R.



LE LANGAGE DU CINÉMA NARRATIF

par Henri-Paul Chevrier
Éditions Les 400 coups,
1995, 168 p.

Dist.: Dimedia

Démystifier ce qui fait «l'efficacité» du cinéma narratif traditionnel, voilà l'objectif que s'est fixé Henri-Paul Chevrier. Empruntant à la narratologie et à l'esthétique, l'auteur répertorie les éléments de langage qui participent de l'illusion de réalité. Dans un style accessible, il aborde plusieurs domaines (scénarisation, récit, montage, mise en scène, lumière, traitement du temps et de l'espace), citant autant d'exemples tirés de films connus de tous et n'oubliant pas d'expliquer comment certains cinéastes œuvrant dans ce contexte arrivent à s'imposer comme auteurs (Wenders, Scorsese, etc.)

Chevrier, lit-on sur la jaquette, se définit avant tout comme professeur: cela se remarque dans quelques-uns des chapitres qui sont en fait des synthèses de notions élémentaires (comme celui sur la continuité visuelle), et dans la façon qu'il a de proposer des clefs permettant d'évaluer «correctement» un film. Essai critique mais aussi ouvrage d'initiation et de vulgarisation, *Le langage du cinéma narratif* n'est pas destiné à ceux qui savent pourquoi André Bazin se trompait quand il qualifiait de «transparents» les plans-séquences d'Orson Welles ou les mises en scène du néoréalisme italien. Par contre, à l'heure où le néoclassicisme constitue la ten-

dance lourde du cinéma de consommation courante, il se révélera utile aux jeunes étudiants en cinéma chez qui cette démystification s'impose. Car comme dit Youssef Ishagpour dans une des citations que Chevrier place en exergue des chapitres: «On fait une image ressemblante pour faire croire que le monde ressemble à cette image.»

— M.D.

STEPHEN FREARS

par Eithne O'Neill,
Rivages/Cinéma, Paris,
1994, 220 p.

Dist.: Dimedia.

On se réjouit de voir renaître la collection Rivages/Cinéma, dont on était sans nouvelles depuis plus de trois ans. En effet, au fil des titres, cet éditeur nous avait gratifiés de quelques ouvrages d'excellente qualité, dont ceux consacrés à Fassbinder, Scorsese et Mankiewicz. De plus, en choisissant de consacrer son 27^e titre à l'Anglais Stephen Frears, Rivages comble un vide important; on ne trouvait pratiquement rien en français pour résumer la démarche de l'auteur de My Beautiful Laundrette. C'est donc Eithne O'Neill, une collaboratrice à la revue Positif, qui signe l'analyse de cette œuvre difficile à saisir tant elle touche à plusieurs genres et esthétiques. Elle s'en tire avec les bonheurs, réussissant d'abord à mettre en ordre les films de Frears pour en faire ressortir les grands axes. Ainsi, dans son développement à propos des films destinés au grand écran — Frears a aussi beaucoup travaillé pour la télévision — elle place Dangerous Liaisons entre The Hit et The Grifters, parmi les suspenses. Cette classification, bien que très simple, met en relief la direction prise par l'adaptation du roman

À signaler

PATHÉ, PREMIER EMPIRE DU CINÉMA

Sous la direction de Jacques Kermabon.
Éditions du Centre Georges Pompidou,
1994, 479 pages.

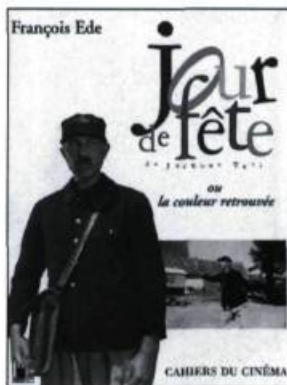
Abondantes illustrations couleur et noir et blanc.

Voilà un panorama magistral de la contribution de la première grande entreprise de production française à l'invention de 7^e art et à son histoire, accompagné de documents d'archives et d'une iconographie exceptionnelle. Publié à l'occasion de la manifestation éponyme présentée du 26 octobre 1994 au 6 mars 1995 au Centre Georges Pompidou à Paris, cet ouvrage, réalisé sous la direction de Jacques Kermabon et auquel une vingtaine d'auteurs ont collaboré, constitue une référence indispensable à quiconque est intéressé à comprendre l'évolution du cinéma vers le statut d'art mais aussi vers son destin d'industrie parmi les plus importantes de ce siècle.



JOUR DE FÊTE OU LA COULEUR RETROUVÉE

Par François Ede. Éditions Cahiers du cinéma,
1995, 117 pages. Dist.: Dimedia.



C'est l'itinéraire de François Ede et Sophie Tatischeff à la recherche du procédé qui a redonné aux images de *Jour de fête* de Jacques Tati leurs couleurs originales imaginées par l'auteur lui-même il y a près de 50 ans. Un très bel ouvrage que complète le scénario ainsi que de nombreux photographes de ce film inoubliable d'un des plus grands cinéastes que le cinéma ait connu. À noter que cette version

couleur de *Jour de fête* devrait sortir en salles au Québec dans les prochains mois.

de Choderlos de Laclos par Frears et son scénariste Christopher Hampton. Dans la troisième partie de son essai, intitulée «Styles», O'Neill arrive à décrire avec une acuité certaine les éléments qui dominent la façon dont le cinéaste met en

scène, ainsi que sa thématique de prédilection. Enfin, tout au long du livre, elle demeure critique face au travail de Frears, comme en témoigne son appréciation étonnamment sévère de Hero.
— M.J.