

24 images

24 iMAGES

Cin-écrit

Numéro 39-40, automne 1988

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22249ac>

[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

(1988). Compte rendu de [Cin-écrit]. *24 images*, (39-40), 117–120.

CIN-ÉCRIT

Collaborateurs: Benoit Patar (B.P.) Michel Euvrard (M.E.) Richard Groulx (R.G.) Marcel Jean (M.J.) André Roy (A.R.)

HISTOIRE GÉNÉRALE DU CINÉMA AU QUÉBEC

par Yves Lever, Montréal, Éditions Boreál. 1988. 552 pages. ISBN: 2-89052-202-4. Dist. au Québec: Dimédia

L'histoire générale du cinéma au Québec est bien ce qu'annonce son titre, si l'on comprend «générale» comme non particulière, non des films et de l'œuvre des différents réalisateurs mais «du cinéma» dans son ensemble, comme entité.

Cet ouvrage rassemble une grande quantité de faits, de données, de textes, d'informations de toutes sortes jusqu'ici dispersés, difficilement accessibles pour certains et pour d'autres, dit l'auteur, inédits; les organise en quatre parties – découpage chronologique qui semble satisfaisant – et les replace dans l'histoire de la société québécoise.

Des annexes, presque toutes utiles et/ou intéressantes, une bibliographie importante qui comprend un choix de thèses universitaires (mais où manquent les dossiers ou articles importants parus dans des revues étrangères, françaises notamment, et les principales entrevues et interviews accordées par les cinéastes), et l'index en font un outil de référence facilement utilisable.

Pour la première fois d'une façon systématique, l'étude de la distribution, de l'exploitation et de la critique – c'est-à-dire les étapes de la vie des films postérieures à la production – est intégrée à une histoire du cinéma. (Il aurait été intéressant que Lever puisse donner des chiffres d'exploitation, nombre de semaines à l'affiche en primeur et le cas échéant en reprise, nombre de spectateurs – mais l'absence d'une billetterie nationale, il le dit, rend la tâche presque impossible.)

Le texte est clair et accessible; une verve polémique, courageuse, parfois facile, le rend très vivant (ce qui est une performance, compte tenu de la quantité de faits, de chiffres, de dates inclus).

L'ouvrage a les qualités pédagogiques d'un bon manuel; il donne les faits, met en place, pour les périodes successives, le cadre et les conditions dans lesquels les films sont produits, distribués, exploités et reçus. Au delà, Lever cherche bien à dégager la physiognomie d'ensemble, ou les physiognomies successives, du cinéma québécois, dans une perspective critique; mais un cinéma dit «national» n'est jamais après tout qu'un «objet construit», fait de l'addition des films de cinéastes individuels.

Or, l'ouvrage atteint ici ses limites: d'une part, la division chronologique adoptée empêche Lever d'étudier l'œuvre des principaux cinéastes dans sa continuité et son évolution, au moins pour les plus «anciens» des «modernes» (Jutra, Groulx, Perrault, Brault, Carle, Lamothe, Lefebvre...). D'autre part, les jugements portés



sur le cinéma québécois des deux périodes les plus récentes – 1956-68 et 1969-86 – prêtent à discussion, non tant en eux-mêmes qu'à cause de leur motif: obsédé, semble-t-il, par l'échec d'une majorité des films auprès du public, Lever reproche avec insistance aux cinéastes québécois de «ne pas penser au public»; là serait la principale explication d'un malentendu persistant.

L'explication est évidemment courte et simpliste, ne serait-ce – et Lever le souligne très bien par ailleurs – que parce que la distribution et l'exploitation au Québec sont dominées par les «majors» américains, et qu'en conséquence le public est conditionné par un – et un seul – cinéma étranger. Lever montre d'ailleurs lui-même, innocemment, à quel point la position dans laquelle il s'enferme est contradictoire quand il parle (p. 464) de «...*Sonatine*, film admirable, mais que toutes les adolescentes qui ont l'âge, la culture walkman, les problèmes de communication et les rêves des héroïnes suicidées ne veulent pas voir, le portrait étant trop ressemblant et trop réalistement pessimiste; il va sans dire que les parents d'adolescents n'aiment pas non plus se faire lancer leur échec à la figure!» Mais si Micheline Lanctôt s'était davantage préoccupée de plaire aux adolescents et à leurs parents, son film serait-il encore «admirable»?

Faut-il en outre rappeler que depuis plus d'un siècle, au moins dans les pays industrialisés, dans toutes les disciplines – qu'il s'agisse des arts plastiques, de musique, de littérature, de théâtre – les œuvres importantes ne rejoignent, du moins immédiatement, qu'un public très limité. Pourquoi en serait-il autrement au Québec, et pour le cinéma? En tout cas, le

phénomène a nécessairement des causes autrement profondes et complexes qu'un prétendu mépris pour le public de cinéastes subventionnés et irresponsables!

Conséquence – malheureuse – de son parti pris de valoriser un cinéma qui «rejoint» le public, Lever dit rarement nettement quels films il aime, quels films il n'aime pas, et pourquoi; tout au plus comprend-on qu'à son avis *Pour la suite du monde* et *Jacques et Novembre* sont deux des plus beaux films québécois. Aussi l'ouvrage est-il rempli de listes de titres de films et de noms de cinéastes (difficilement évitables, je l'admets, dans un travail de cette nature) entre lesquels aucune différence n'est établie; il en résulte un *aplatissement* général, une absence ou du moins une faiblesse de la perspective critique.

S'il faut savoir gré à Lever de chercher à poser, sur les politiques, les pratiques et les personnes, les questions que personne ne pose, à formuler les critiques que personne ne formule, à secouer un peu le milieu, on peut cependant penser qu'il ne pose pas toujours les bonnes questions, ou pas de la bonne façon. Par contre, l'illustration, abondante et bien choisie, et les légendes, souvent amusantes, animent utilement le texte et attirent heureusement l'attention sur les films et les personnes.

Bref, il s'agit d'un très bon «manuel d'histoire du cinéma québécois» comme institution et dans son fonctionnement, mais pas vraiment d'une histoire critique du cinéma québécois comme ensemble de films. – M.E.

FRANÇOIS TRUFFAUT: CORRESPONDANCE

Paris, 1988. 672 pages, 67 photos noir et blanc. ISBN: 2-218-07862-7. Dist. au Québec: Mondia.

Voici un livre peu commun. Tout d'abord parce qu'il fut écrit par une des âmes les mieux nées du cinéma français. Ensuite, parce qu'il n'est pas banal de voir retracée toute une vie à travers des grimoires cinématographiques qui ressemblent à des lettres, à travers des lettres évanouies qui ressemblent à des choses.

François Truffaut, dont on trouvera, dans ce gros volume, la correspondance mois par mois, année après année, était un écrivain qui fut introduit par inadvertance dans le 7^e art. Qu'il ait réussi 2 ou 3 grands films seulement, dont le dernier, qui fut son plus beau, ne change rien à l'idée que nous avons pu nous faire de son talent et de son immense cœur. Tout en lui était espérance et convoitise du regard. À ce qu'il croyait, jamais il ne faillit. – B.P.

LA PAROLE AU CINÉMA LA TOILE TROUÉE

par Michel Chion, Ed. de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1988, 191 pages, 42 photos en noir et blanc. ISBN: 2-86642-062-4. Dist. au Québec: Dimédia.

Les écrits théoriques de Michel Chion sur le son au cinéma font désormais partie des ouvrages majeurs sur le cinéma. Après *La voix au cinéma* et *Le son au cinéma*, parus respectivement en 1982 et 1985, *La parole au cinéma* vient compléter la passionnante réflexion de Chion, qui s'oppose «à la conception classique qui fait du cinéma un art purement visuel, que le son serait venu abâtardir».

Dans son avant-propos, Chion explique que «l'idée générale de ce livre est que le discours théorique habituel sur le cinéma parlant s'appuie pour l'essentiel sur des notions héritées du muet (comme celle de plan et de montage) et qu'il faudrait inventer une façon plus pertinente de décrire le film comme symphonie audio-visuelle mêlant des niveaux disparates, en particulier des textes (explicites ou cachés) à des simulacres sonores et visuels.» (p. 7)

La première partie de l'essai, intitulée «Simulacres», s'intéresse aux mécanismes de cette «imitation du réel» qu'est le cinéma. La seconde partie, «Parole», traite plus spécifiquement de la place du texte, de la parole au cinéma. Quant à la troisième et dernière partie, plus ambitieuse, comme l'indique son titre, «Total cinéma», elle cherche à définir le cinéma malgré le fait que son histoire soit traversée par une profonde césure (le passage du muet au parlant). Pour Chion, il faut arriver à décrire ontologiquement le cinéma parlant.

Tout au long de l'ouvrage, la réflexion de l'auteur s'appuie notamment sur les œuvres de Chaplin, Tarkovski, Welles, Fellini, Bertolucci et même Ridley Scott, dont le *Blade Runner* est longuement analysé sur le plan sonore. — M.J.

LES SURREALISTES ET LE CINÉMA

par Alain et Odette Virmaux, Paris, Ramsay poche, 1988, 352 pages, 15 illustrations noir et blanc. ISBN: 2-85956-686-4.

Ce qui caractérise fréquemment le surréalisme, c'est le culte excessif de l'hétéroclite et de l'inattendu. Ce livre en est l'illustration parfaite: c'est, d'ailleurs, ce qui en fait le charme et la limite. En effet, il s'agit moins d'une anthologie que d'un immense fouillis où sont rassemblés par thèmes (un peu forcés) des textes d'auteurs célèbres. Le lecteur en quête de bons mots, de réflexions originales ou d'analyses imprévues, ne sera pas étonné du célèbre livre d'Ado Kyrou où celui-ci glose sur la nécessité de voir des navets.

Une dernière remarque à propos de *Peter Ibbetson*. Le film d'Hathaway est sans doute ce que celui-ci a fait de pire (mis à part, comme disait Mitry, la première 1/2 heure qui est magnifique). Par conséquent, d'accord avec les surréalistes tchèques qui eurent le courage de contester ce film retentissant. — B.P.



900 CINÉASTES FRANÇAIS D'AUJOURD'HUI

par René Prédal, Paris, Cerf/Télérama, 1988, 520 pages. ISBN: 2-204-02892-4. Dist. au Québec: Saint-Loup.

Passer en revue tous les réalisateurs français de ces 25 dernières années était une gageure difficile à tenir. Et pourtant le résultat est en tous points remarquable: René Prédal et ses collaborateurs sont parvenus, en effet, à procéder à une recension exhaustive avec intelligence et efficacité. Bien sûr, les jugements sont contestables sur plus d'un point (Borderie est proprement exécuté, de Broca jugé hâtivement, M. Lang aboli, Balasko surlouée, Deray mal compris, Mocky par trop avantagé, Resnais surestimé, etc.), mais dans l'ensemble ils se veulent prudents, nuancés et indicatifs. Ce n'est déjà pas si mal. À signaler les articles de notre amie et collaboratrice Simone Suchet (dont un remarquable sur Vera Belmont). — B.P.

FALCONETTI

par Hélène Falconetti, Paris, Cerf, 1987, 280 pages, 44 photos noir et blanc. ISBN: 2-204-02845-2. Dist. au Québec: Saint-Loup.

Il est impossible d'oublier Falconetti. Quiconque a regardé avec les yeux du cœur ce visage bouleversant à travers le grand film lyrique de Dreyer, ne peut pas rester insensible à ce que fut la célèbre actrice française, ni à ce que devint sa famille.

C'est l'intérêt de ce livre de nous mettre en contact avec des êtres de chair et de sang, qui fréquentèrent à la fois le cinéma et le théâtre. Et c'est tout à l'honneur de celle qui l'a écrit. — B.P.

JACQUES PRÉVERT, SCÉNARIOS:

Premier volume: *Jenny, Le quai des brumes*.

Deuxième volume: *La fleur de l'âge, Drôle de drame*. Paris, Gallimard, 1988, a) 300 pages, 35 photos noir et blanc. ISBN: 2-07-071227-3; b) 366 pages, 38 photos noir et blanc. ISBN: 2-07-071226-5.

Les admirateurs de Marcel Carné et de Jacques Prévert trouveront grand profit à consulter ces magnifiques scénarios, remarquablement édités et mis en page. À recommander tout spécialement aux étudiants en cinéma. — B.P.

LE SALAIRE DU ZAPPEUR

par Serge Daney, Paris, Éditions Ramsay, coll. «Poche Cinéma», 1988, 251 pages. ISBN 2-85956-677-5. Distr. au Québec: Diffusion D.M.R.

Cent jours durant, de septembre à décembre 1987, Serge Daney, journaliste à *Libération* et ex-rédacteur en chef aux *Cahiers du cinéma*, a tenu une chronique quotidienne intitulée «Le salaire du zappeur»: une grande partie de ces textes a été gardée pour la présente publication. Il a donc essayé, durant trois mois, de rattraper le retard que la critique a pris sur le couple peu discuté tout compte fait, cinéma-télévision. Il a moins tenté de le théoriser que de l'observer d'une manière presque affectueuse, avec sérénité et humour, plutôt qu'avec le mépris et la hargne, le critiquant un peu à la manière d'un Roland Barthes et ses fameuses *Mythologies*. Du lieu de sa cinéphilie, il a moins vu la télévision comme le négatif du cinéma que comme un médium autonome, fabriquant une liturgie qui réalise peu le vrai rôle qu'il se donne: être un formidable instrument de communication. Le rapport au réel n'est pas une dimension inhérente à la télévision car rien n'y est vraiment nécessaire: l'information y est mis sur le même pied qu'un jeu, une pièce de théâtre ou un documentaire. Alors qu'au cinéma, le spectateur est encore un sujet (parce que pris dans un désir), à la télévision, ce spectateur touche le citoyen (c'est pourquoi elle est si importante pour les pouvoirs publics). Son objet est la transparence et il relève de l'écologie industrielle de la culture; le cinéma serait alors de l'art, et sous la pression médiatique, il est en train de redevenir un artisanat. En fin de compte, sur ce rapport cinéma-télévision, Daney tente, sans faire le malin, de donner à la télévision son autonomie, sa singularité. Si ses sujets quotidiens touchent le paysage audiovisuel français auquel il faut être familier pour en comprendre toutes les références et les subtilités, sa réflexion, elle, redéfinit un nouvel espace critique pour saisir ces deux modes de production d'images que sont le cinéma et la télévision. — A.R.

ÉCRITS SUR LE CINÉMA 1918-1931

par Philippe Soupault, Paris, Ramsay poche, 1988, 318 pages, 54 photos noir et blanc. ISBN: 2-85956-687-2.

Quiconque s'intéresse au cinéma tel que le voyaient les surréalistes se devra de parcourir ces critiques de Philippe Soupault. Le célèbre surréaliste français fut critique à ses heures, spécialement quand il séjourna aux U.S.A. L'intérêt de cet ouvrage dépasse largement les limites du surréalisme, tant l'auteur y fait preuve d'un esprit de discernement qui ne s'embarrasse pas des clivages. — B.P.

BILLY WILDER

par Jérôme Jacobs, Paris, Rivages/Cinéma, 1988. 200 pages, 70 photos noir et blanc. ISBN: 2-86930-135-9. Dist. au Québec: Dimédia.

Voici un livre des plus décevants. Son jeune auteur (qui vient de terminer ses études?) tient surtout à faire étalage de ses connaissances cinématographiques. Mais d'analyses esthétiques, il n'y a point. En définitive, la partie la moins inintéressante est la première, qui est consacrée aux grands thèmes qu'on peut retrouver de ci de là dans l'œuvre du grand maître autrichien.

Le parti pris adopté ici est que toutes les réalisations de Wilder sont pratiquement à mettre sur le même pied. Or quiconque a vu, revu et rerevu les films du cinéaste, sait très bien qu'il y a dans cette filmographie une immense part d'échecs et de mises en scène bâclées. Peut-on vraiment disserter sérieusement sur des œuvrettes comme *Uniformes et jupons courts* ou sur un ratage aussi monumental que *Le gouffre aux chimères* ou sur *Buddy, Buddy*?

L'auteur aurait intérêt à revoir sans parti pris toute l'œuvre de celui dont il parle. Il découvrirait peut-être que *Sabrina* est un chef-d'œuvre de fantaisie et d'invention visuelle; que *Sunset Boulevard* et *Fedora* sont des tentatives ratées de psychologie franchement insipides (comparer William Holden dans *Stalag 17* et le même dans *Sunset!*); que *La scandaleuse de Berlin* est un mélo de bas étage, indigne de son auteur; que *La vie privée de Sherlock Holmes* est le résumé et le sommet de toute l'œuvre du vieux Billy.

Pour terminer, un conseil d'ami: laisser au vestiaire Bergson et toute la pacotille faussement philosophique. L'important, c'est l'œil, pas les citations. — B.P.

REGARDS SUR LE CINÉMA

ÉGYP TIEN

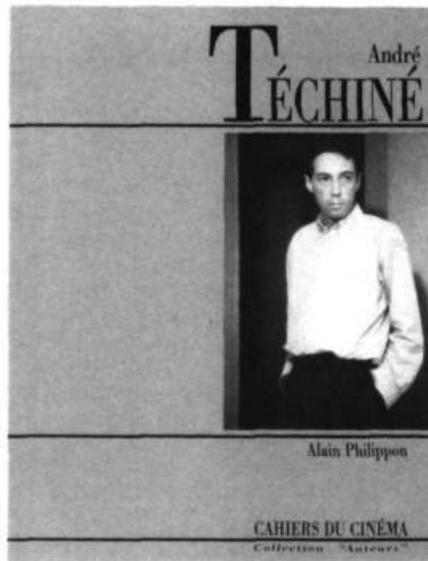
par Yves Thoroval, Paris, L'harmattan, 1988. ISBN: 2-7384-0055-8.

L'ouvrage qu'on nous présente ici n'est qu'une réédition sans modification ni ajout d'une étude parue en 1975. Laquelle étude était déjà, à l'époque, fort limitée par son objet: Salâh Abou Seif et Youssef Chahine. On reste étonné qu'un auteur si intelligent et un éditeur si réputé n'aient pas pris la peine de refondre entièrement cet ouvrage, d'en élargir la perspective et de le mettre à jour. — B.P.

LE CINÉMA AFRICAÏN DE A À Z

par Ferid Boughedir, Bruxelles, Éditions OCIC (8, rue de l'Orme), 1987, 208 pages, 42 photos noir et blanc. ISBN: 92-9080-020-8.

Cet ouvrage a surtout le mérite d'exister. C'est pourquoi il ne faut pas hésiter à le recommander aux cinéphiles de tout acabit, qui s'intéressent à autre chose qu'à leur bout de territoire. L'ouvrage est divisé en 3 parties. Une première, consacrée à l'historique et aux grands thèmes du cinéma africain; une deuxième, qui porte sur quelques films considérés comme significatifs; une troisième enfin, de loin la plus intéressante, qui se présente comme un répertoire des principaux réalisateurs. — B.P.



ANDRÉ TÉCHINÉ

par Alain Philippon, Paris, Ed. Cahiers du cinéma, coll. «Auteurs», 1988, 155 pages, 43 photos noir et blanc, ISBN: 2-86642-066-7. Dist. au Québec: Dimédia.

Plus que tout autre, André Téchiné est le cinéaste de l'élan romanesque. Ses films, de *Paulina s'en-va* au *Lieu du crime*, sont traversés par un fort courant s'articulant autour de deux pôles: la terreur et la séduction. En effet, les personnages qui habitent ces récits, véritables innocents dans le désert du monde (Juliette Binoche dans *Rendez-vous*, Catherine Deneuve dans *Le lieu du crime*), sont tantôt séduits et tantôt terrifiés par les fantômes qui viennent à leur rencontre (Lambert Wilson dans *Rendez-vous*, Wadeck Stanczak dans *Le lieu du crime*).

L'intelligence d'Alain Philippon, dans l'essai qu'il consacre à Téchiné, aura été de décortiquer ce grand thème, l'élan romanesque, pour en expliquer le fonctionnement à partir d'une série d'éléments présents d'un film à l'autre: la défection paternelle qui trouble la famille, les figures de revenants, les personnages en situation d'apprentissage, les relations entre la réalité et le fantasme.

Concis, clair, un peu bref, cet ouvrage—le deuxième de Philippon dans cette collection après l'excellent Jean Eustache qu'il livrait en 1986—est complété par un entretien avec le cinéaste qui rassemble l'ensemble des données biographiques le concernant, de même que la relation des conditions ayant prévalu au tournage des films. Des entretiens avec le scénariste Pascal Bonitzer, le directeur de la photographie Renato Berta et la monteuse Martine Giordano, trois fidèles collaborateurs de Téchiné, viennent éclairer les rapports qu'il entretient avec eux. — M.J.

LES THÉORIES DU CINÉMA AUJOURD'HUI

dossier réuni par Jacques Kermabon avec une préface de Dudley Andrew, *CinémaAction* n° 47, éditions du Cerf-Corlet, 1988, 218 p., ISBN: 2-204-02905-X, ISSN 0243-4504. Dist. au Québec: Saint-Loup.

La dernière livraison de la revue dirigée par Guy Hennebelle nous livre un numéro flamboyant qui fait le point sur «Les théories du cinéma aujourd'hui». Gageons encore une fois

que celui-ci deviendra un «must» absolu pour tout cinéophile enragé de théorie ou plus simplement une référence essentielle pour tout chercheur en histoire et théorie du cinéma. Guy Hennebelle nous signale d'ailleurs dans son «Editorial» les écueils nombreux que ce numéro devait éviter, en particulier d'écrire «pour leurs pères et pour leurs pairs», afin de «présenter un tableau aussi complet et aussi serein que possible de l'ensemble des théories qui occupent actuellement la scène dans notre pays». On retiendra également que cette livraison fait suite six ans plus tard au numéro 20 sur l'«histoire des théories du cinéma». Hennebelle nous rappelle encore que ce dossier «constitue le pendant du volumineux n° 45, coordonné par Monique Martineau, qui propose une enquête exhaustive sur les structures de l'«Enseignement du cinéma et de l'audiovisuel» dans l'Hexagone».

Il faut remercier Jean Kermabon pour sa patience inentamable et son travail remarquable dans la constitution de ce dossier qui aurait pu s'égarer dans la logorrhée illisible, mais, heureusement pour le lecteur, la très grande majorité des articles sont compréhensibles et fournissent autant d'approches inédites et intéressantes. Bien entendu, il y a des absences «théoriques» remarquées: peu de choses ou à peu près rien sur la politique et le cinéma, sur la question de l'idéologie et l'«effet-cinéma», qui toutes deux recourent la problématique plus large de l'apport du marxisme au développement de la recherche théorique (sans parler des travaux actuels en sociologie du cinéma et des industries culturelles, malgré des recoupements directs avec les articles très intéressants de C.A. Michalet sur l'«économie politique du cinéma mondial» et de B. Miège sur l'«industrialisation de l'audiovisuel»); enfin on ne mentionne qu'allusivement les débats présents sur l'esthétique du cinéma. Néanmoins l'ensemble des contributions de ce volume fournit des renseignements relativement complets sur l'état de la recherche théorique aujourd'hui en France, avec cette nuance cependant, qui est signalée par Dudley Andrew dans sa préface, que la position de véritable «phare» théorique que la France a su occuper depuis la fin de la Guerre, tend actuellement à s'estomper, d'autant plus que le travail de réflexion théorique sur le cinéma (dont on a prétendu qu'il subsistait en France un «reflux» apparent à celui du politique) s'internationalise de la même façon que ses conditions de production.

Dudley Andrew dans sa préface paradoxale nous rappelle enfin, après avoir célébré les fastes de la «critique» française, qu'«alors que les départements d'études cinématographiques commencent de par le monde à trouver leur identité, on sent que la France a perdu sa mission. À l'exception d'un intérêt persistant en narratologie, et dans la logique de la signification cinématographique, il semble n'y avoir rien de neuf au programme de la théorie du cinéma en France.» Affirmation que nous lui laissons et qui reste encore à démontrer malgré la pertinence de nombre de ses remarques sur la crise du «formalisme» qui aurait sévi dans la critique théorique française. On contestera cependant l'étroitesse des champs de spécialités visés (cf. à cet égard l'article particulièrement éclairant de Guy Gauthier sur la démarche de Christian Metz). «Historicisation de la théorie du cinéma» donc, qui nous per-

met de comprendre comment le caractère inédit des apports théoriques actuels ne prétend pas s'opposer délibérément aux « patrons d'hier et d'aujourd'hui » (chapitre I) mais s'inscrit au contraire dans leur filiation et leur héritage critiques.

Le chapitre I s'organise ainsi autour des quatre grandes figures consacrées : Bazin, Mitry, Metz, Douchet. Dans un premier article Joël Magny souligne bien l'importance quasi « paternelle » de la figure du fondateur des *Cahiers du cinéma* pour ces jeunes critiques (Rohmer, Truffaut, Godard, etc.) qui formeront bientôt les assises de la Nouvelle Vague en troquant leur plume (« la critique des armes ») contre la caméra-réflex (« les armes de la critique »). Il souligne encore l'importance de la lecture « philosophique » de Bazin dans sa survalorisation des notions de « plan-séquence » et de « profondeur de champ » et sa défiance du « montage » qui circonscrit sa problématique du cinéma « impur » dans la relation de l'image à la réalité. Marcel Oms dans son « Jean Mitry, la nécessité de l'histoire » et Benoît Patar dans « Historien, oui, mais théoricien avant tout », insistent au contraire sur la figure du véritable théoricien doublé d'un historien hors pair qu'était tout à la fois Jean Mitry dont l'œuvre, l'a-t-on assez souligné, s'identifie avec les développements de la cinématographie et se poursuit tout au long du siècle. Ainsi Patar fort justement nous fait remarquer que Mitry dans son *Esthétique et psychologie du cinéma* « s'est toujours défendu d'être un théoricien au sens étroit du mot » privilégiant telle ou telle école, mais s'attachant avant tout à expliciter « les conditions de l'expression filmique fondée sur un phénomène perceptif ». Renvoyant dos à dos les prétentions d'une sémiologie structurale et les illusions d'une narratologie descriptive, toute l'œuvre de Jean Mitry s'attache à nous faire comprendre comment la « représentation modifie le représenté ». Enfin nous ne pouvons que souhaiter que les lecteurs les plus nombreux poursuivent leur lecture avec l'article de Guy Gauthier sur « Christian Metz, l'éclaircisseur » qui rectifie l'accumulation des contresens et des malentendus théoriques sur une des démarches inédites de systématisation théorique parmi les plus originales.

L'ensemble du chapitre II est consacré aux théories « importées » (pour la plupart des sciences humaines) qui ont renouvelé les différentes approches de « théories du cinéma » de la dernière décennie. O. Bächler dans « La sémiologie générative au cinéma » nous présente un article très spécialisé sur l'apport du modèle de la linguistique générative à une théorie de l'énonciation cinématographique. Dans « Qu'est-ce que la sémiologie pragmatique ? » J. Kermabon nous introduit au prolongement de cette théorie de l'énonciation vers une approche pragmatique (R. Odin) dans sa relation avec le spectateur et les conditions de réception de l'œuvre cinématographique. Dans « La machine à hypnose » Raymond Bellour nous amène à réfléchir à cette relation énigmatique entre « cinéma et hypnose » qui trace les frontières transférentielles de l'inconscient. M. Lagny dans « Histoire et cinéma : des amours difficiles » esquisse le contour des relations difficiles entre le cinéma et l'histoire-« événement » (le document-« fragment ») et l'histoire-disciplinaire (le récit filmique et l'adaptation historique) en posant la question des limites

et de la spécificité de l'« objet historique ». Enfin la contribution de la philosophie à ce dossier occupe une place plus que respectable, ne serait-ce qu'en vertu des nombreuses allusions qui éclairent son apport ou sa présence dans le travail théorique, mais plus encore en vertu du fait que les philosophes eux-mêmes (et non des moindres : G. Deleuze, M. Foucault, J. Derrida, etc.) viennent à la rencontre de l'objet filmique, non pas pour l'intégrer à leur propre recherche philosophique, mais davantage pour y faire travailler les matériaux et le processus de production filmique. Ainsi B. Alcalá dans « Philosopher avec le cinéma : Gilles Deleuze, temps et pensée » nous présente l'originalité de la démarche deleuzienne qui ne se veut ni « histoire du cinéma », ni non plus « théorie sur le cinéma », mais s'attache au contraire à restituer la temporalité discontinuée de l'espace cinématographique : l'« image-mouvement » et l'« image-temps ». De son côté, M. C. Ropars-Wuilleumier dans « Le cinéma lecteur de Gilles Deleuze » s'attache à distinguer les points de rupture qui traversent l'entreprise « deleuzienne » en montrant comment les bases du premier livre viennent s'effriter dans le second : « par où le cinéma répondrait, dans la lecture de Gilles Deleuze, à la nostalgie d'une poésie sans écriture ». R. Bensmaï dans « Marie-Claire Ropars-Wuilleumier ou le texte retrouvé » nous introduit au travail original de M. C. Ropars sur l'« hétérogénéité du matériau filmique » que nous avons eu l'occasion d'apprécier dans sa recherche sur le *Général des années 30*.

Le chapitre III est consacré aux « approches spécifiques » qui ont contribué au renouvellement des approches cinématographiques des dernières années. A. Gaudreault présente ainsi dans « L'histoire du cinéma revisitée : le cinéma des premiers temps » la recherche qu'il développe dans le sens d'une réappropriation d'une histoire / théorie du cinéma qui permet d'entrevoir, à travers cette analyse des conditions d'émergence du langage filmique dans le cinéma dit de l'époque des « pionniers », ce que D. Andrew entendait par l'« historicisation de la théorie du cinéma ». À noter enfin une contribution intéressante, quoique un peu limitée, de M. Larouche sur la rencontre de la « théorie à l'épreuve du cinéma expérimental ».

Le chapitre IV nous livre enfin quelques aperçus fort intéressants sur les conditions actuelles de transformation / mutation du cinéma (en particulier les articles déjà mentionnés de C. A. Michalet, B. Miège, R. Prédal), mais on regrettera la place quelque peu étriquée, nous semble-t-il, que ces questions occupent dans le présent volume, en espérant pour une prochaine livraison, leur reprise dans de meilleures conditions.

Un chapitre final sur les « Grandeurs et limites de la théorie » vient clore ce dossier avec quelques aperçus originaux sur le rôle de la théorie et de la critique face aux médias. Finalement, on appréciera tout particulièrement le travail effectué par Jacques Kermabon et ses collaborateurs qui présentent en annexe un portrait bio-bibliographique de 50 théoriciens et critiques de cinéma, de même qu'une bibliographie extrêmement utile.

Au total, malgré les réserves (qui sont surtout des limitations) que nous avons signalées, c'est avec un immense intérêt qui ne s'est jamais démenti que nous avons eu le plaisir de lire ce *CinémaAction*. — R. G.



ARLETTY OU LA LIBERTÉ D'ÊTRE

par Christian Gilles, Paris, Librairie Seguir, 1988, 208 pages, 78 photos noir et blanc. ISBN : 2-906284-86-6.

L'héroïne du *Jour se lève* fut sans conteste une des plus célèbres actrices du cinéma français. Cependant, le nombre de chefs-d'œuvre (si tant est qu'il en existe) auxquels elle a participé se compte sur les 5 doigts de la main. Mis à part *Les enfants du paradis* (qui jouit d'une réputation qui tient plus au sujet et aux décors qu'à l'originalité de la mise en scène), *Les visiteurs du soir* (qui fut un film fétiche, mais hélas a fort vieilli), *Le jour se lève*, *Fric-Frac*, *Hôtel du Nord*, le reste de ses films est surtout du travail alimentaire. En réalité, ce qui fit le succès d'Arletty, ce fut cette personnalité vive, ce ton infranchissable, cette attitude délurée, qu'elle diffusait à travers tous ses personnages. La longue interview qu'elle nous donne ici a le mérite d'évoquer quelques grands moments du cinéma français, et d'effectuer sous nos yeux une sorte de récapitulation pleine de saveur de ce que furent les héros de cette grande époque. — B. P.

HIER, À LA MÊME HEURE

par Anne Vernon, Paris, Éd. Acropole, 1988, 228 pages, 18 photos noir et blanc. ISBN : 2-7357-0089-5. Dist. au Québec : ÉdiPress.

Anne Vernon est aujourd'hui une actrice oubliée. Il faut dire qu'elle n'a rien épargné pour y parvenir. Ayant donc réussi sa disparition du grand écran, elle nous revient, sous forme littéraire cette fois, nous racontant sa vie et ses aventures. On tombe rapidement sous le charme d'un talent si évident et d'une sensibilité si inventive. De cinéma, bien sûr, il est question, de théâtre, de peinture, mais aussi de ce qui fait l'essence des choses : le cœur et la vie spirituelle. Avec elle, bien souvent, nous aurions nous aussi envie de dire, à propos des temps présents et du cinéma actuel : « Je ne suis pas satisfait de ma sérénité ! » — B. P. ●