

## 24 images

24 iMAGES

## Cin-écrits

Numéro 47, janvier–février 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24740ac>

[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

(1990). Compte rendu de [Cin-écrits]. *24 images*, (47), 90–92.

# CIN-ÉCRITS

## Lecteurs :

Marco de Blois — M.D.  
Michel Evrard — M.E.  
Thierry Horguelin — T.H.  
Nicole Gingras — N.G.  
Marcel Jean — M.J.  
Gilles Marsolais — G.M.



## ANDREI TARKOVSKI LE TEMPS SCÉLÉ

Paris, 1989. Éditions Cahiers du Cinéma, 235 pages. 27 illustrations. traduction du russe. Dist. au Québec : Dimédia

Élaboré sur une période de 16 ans, entre 1970 et 1986, durant les moments d'attente entre la réalisation de ses films, ce document nous livre les pensées du cinéaste soviétique Andrei Tarkovski. Constitué de notes de travail, de réflexions critiques sur le cinéma actuel, de commentaires sur les conditions de production, sur le climat d'incompréhension et de persécution dont il fut entouré, de réflexions sur son art et sa manière de travailler, ce livre n'est qu'un avant-goût de ce que pourrait nous réserver la lecture de son journal, encore inédit.

Ce cinéaste nous fait donc partager ses visées sur le montage, attaquant vertement la conception du montage d'Eisenstein. Il nous parle de sa conception de la direction d'acteur, de l'utilisation du son et de la musique, de l'écriture du scénario. À plusieurs reprises, il tente de cerner la spécificité du cinéma sur les autres arts (littérature, danse, peinture...).

Même si cet ouvrage se divise en neuf parties, au fil de la lecture, les éléments de réflexion s'interpellent d'un chapitre à l'autre. Nous avons droit à de très beaux passages sur la définition du temps,

du plan et sur la nostalgie, élément au centre de l'œuvre de ce cinéaste. L'auteur signale son admiration pour certains cinéastes parmi lesquels se retrouvent Luis Buñuel, en tête de liste, Bresson, Mizoguchi, Bergman. Le texte est truffé de citations; on retrouve quelques écrivains soviétiques qui ont marqué son parcours: Dostoïevski, Pouchkine, et Proust qui revient inévitablement, et de nombreux haïkus (vestiges d'une sensibilité orientale dont Tarkovski clame la fatale érosion).

De *L'enfance d'Ivan* au *Sacrifice*, ce texte offre au lecteur une réflexion sur le cinéma autant que sur le rôle de l'art et celui de l'artiste dans la société, et sur la nécessité d'ancrer les œuvres fondées sur des «impressions de vie personnelle». Il nous livre la quête d'absolu de Tarkovski, sa foi, le nécessaire retour aux racines, les liens avec la maison paternelle, l'enfance, la patrie, la Terre.

Accompagné d'une courte introduction de sa femme et assistante, d'annexes, d'une brève biographie et du générique de ses films, ce livre nous donne accès aux pensées d'un cinéaste et d'un philosophe en exil. Un ouvrage à lire et à consulter pour qui s'intéresse au cinéma de Tarkovski ou au cinéma tout court, pour sa simplicité, son ouverture philosophique et son caractère d'urgente nécessité. Un texte où l'auteur laisse une place au lecteur, où il s'en fait un allié. — N.G.

## LE SECRET DU STAR SYSTEM AMÉRICAIN

par Paul Warren,  
Ed. L'Hexagone, 1989, 205 p.  
Dist. au Québec : Dimédia

Utilisée d'une façon constante et selon des méthodes éprouvées, la technique du «reaction shot» (plan de réaction) serait la clef de voûte du pouvoir de fascination exercé par le cinéma populaire américain. Elle favoriserait la convergence de tous les regards, ceux des personnages du film et partant, ceux des spectateurs mêmes extirpés par ceux-ci de l'anonymat du hors-champ et devenant en quelque sorte participants, vers le centre exact de l'écran, «là où chaque spectateur appelle de tous ses vœux la vedette du film devenue la proie de son voyeurisme». Paul Warren développe son point de vue en s'appuyant sur des exemples tirés de la télévision américaine (les shows de Johnny Carson ou du prédicateur Jimmy Swaggart), y voyant les signes d'une possible «fascination de la perception», ou encore en s'arrêtant sur quelques films (comme *San Francisco de W.S. Van Dyke*, 1936). Rien de très neuf en soi. Par contre, il établit un rapprochement audacieux avec *Le triomphe de la volonté de Leni Riefenstahl*, afin d'enfoncer le clou et d'amorcer, du même coup, une réflexion sur la notion de réalisme qui caractérise le modèle hollywoodien.

Il fait tout un plat de la série *Lance et compte*, du fait que des vues réelles y sont intégrées à la fiction et qu'il y a intégration («coulisage») des acteurs à cette «réalité» ainsi filmée. L'observation est juste, quoiqu'il s'agisse d'un vieux truc, utilisé notamment par Robin Spry dans *Prologue* (1969), mais elle est insuffisante pour affirmer «que notre cinéma, dans sa structure narrative de base, est beaucoup plus américanisé qu'on ne le croit». Entre autres, le montage, hypernerveux, joue probablement un rôle tout aussi déterminant dans l'adhésion du téléspectateur à cette série.



Mais surtout, Paul Warren abolit un peu trop facilement la frontière entre la télévision et le cinéma.

Les meilleures pages de cet essai sont probablement celles consacrées à *Good Morning Vietnam*, au cours desquelles il ramasse sa matière et précise sa pensée, notamment sur le réalisme du jeu de l'acteur qui serait fondé sur l'adaptabilité, en ce sens que le jeu de l'acteur américain serait banté par le non-acteur du documentaire et que la fiction même serait, quant à elle, bantée par «l'idéal» documentaire (ou son illusion). «C'est donc le documentaire qui alimente la fiction cinématographique américaine, le non-jeu de la réalité qui entretient le jeu fictionnel du champ et du contrechamp, singulièrement du «reaction shot.»

Cependant, il s'agit au total d'un livre inégal qui se répète d'un chapitre à l'autre mais dont le point de vue, sans être neuf, n'est pas dépourvu d'intérêt. Le propos y est développé dans un langage qui se veut accessible au plus grand nombre, ce qui est fort louable à la condition de ne pas cultiver les anglicismes et la terminologie anglaise («le pattern du reaction shot»), ni les expressions familières ou populaires («au pifomètre, «zieuter le champ»), ni les néologismes («vedettarisant», «vedettarisation grosplanisée», «l'hypervedettarisation de la star», «le reaction shot vedettariseur», «le prédicateur inspirationniste», «la foule eucharistée», et j'en passe...).

— G.M.



## LE REMAKE ET L'ADAPTATION

CinémAction no 53, octobre 1989.  
Ed. Corlet-Télérama.  
174 p., 107 photos.  
Dist. au Québec: Saint-Loup

Ce numéro arrive à point, au moment où d'une part les Américains recommencent à tourner en grand nombre des remakes de films français (*Trois hommes et un couffin*, *Cousin, cousine*, etc.) et d'autre part, les images de cinéma aujourd'hui renvoient presque toujours à d'autres images (que ce soit de façon nostalgique, citationnelle ou critique). Phénomène spécifiquement cinématographique lié aux conditions de production et d'exploitation des films (on se voit mal parlant de remakes à propos des fables de LaFontaine par rapport à celles d'Esopé, ou des variations de Brahms sur un thème de Haydn), le remake n'en reste pas moins une opération complexe dont les frontières se laissent mal circonscrire. Une définition trop stricte du mot excluerait de passionnants cas d'espèce (et l'exception, en l'occurrence, est quasi plus nombreuse que la règle) et mettrait de côté la question du remake en tant qu'enjeu esthétique; à l'inverse, une définition trop large, qui engloberait les marges et les confins du phénomène, risquerait d'en dissoudre jusqu'à la notion. Il faut pourtant distinguer plusieurs cas de figure, du simple recopiage plan par plan (en fait assez rare) à la véritable recreation d'une œuvre. Selon qu'on est devant la reconfection d'un film à succès à des fins purement commerciales, les multiples adaptations d'un roman (*Les trois mousquetaires*, *Les Misérables*), l'exploitation d'un archétype extracinématographique (les nombreuses *Carmen*) ou devenu tel qu'après

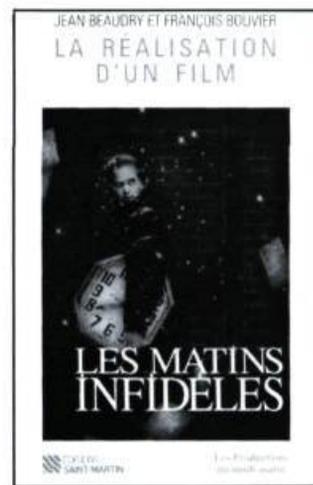
sa rencontre avec le cinéma (King-Kong, Tarzan), la reprise partielle, implicite ou inavouée (*E.T.*, inspiré sans le dire de *The Day the Earth Stood Still*) ou le remake d'un de ses propres films par un metteur en scène (Hitchcock refaisant *The Man Who Knew Too Much*), s'agit-il toujours de la même opération? La question, on le voit, n'est pas simple et ce numéro, heureusement, refuse de n'apporter qu'une réponse.

D'où vient alors la semi-déception? Laissons de côté quelques erreurs matérielles et des jugements de valeur parfois discutables (notamment une fréquente sous-évaluation, à partir d'a priori un peu hautains, du cinéma américain). L'essentiel du numéro est signé Daniel Protopopoff et Michel Serceau, dont le style est assez terne et sentencieux. Passé deux textes d'introduction qui esquissent une théorisation, leur analyse s'en tient essentiellement à un inventaire cas par cas auquel il manque une perspective d'ensemble et une synthèse finale. C'est au point que l'étude des marges du remake (la parodie, les séries, le recyclage publicitaire) qui clôt le numéro, est plus passionnante que l'étude du phénomène remake lui-même. Il faut cependant mentionner d'abord un bon article d'Alain Malassiné qui, à travers l'étude du remake dans la science-fiction, propose une typologie claire et opératoire qui distingue entre remakes intégral, partiel et élargi; ensuite des études assez fouillées sur la pratique de l'auto-remake chez Hawks et Hitchcock, qui anticipe la question du remake dans le cinéma moderne; ou comment Fellini, Rivette, Bertolucci et d'autres ont fait de la reprise et de l'épuisement des thèmes et des figures, à partir d'un film-matrice, un principe actif d'écriture. — T.H.

## LA RÉALISATION D'UN FILM LES MATINS INFIDÈLES

par Jean Beaudry et François Bouvier, collaboration de Danielle Charlebois et Marcel Jean, Ed. Saint-Martin et les Productions du lundi matin, Coll. «Communication», 1989, 221 p., illustré en noir et blanc.  
Dist. au Québec: Prologue.

Jean Beaudry et François Bouvier ont voulu rendre compte de la réalisation de leur film *Les matins infidèles*. Heureuse initiative, car contrairement aux luxueux bouquins du genre «The Making of...» qui sont généralement écrits par un tâcheron dont le travail consiste à accumuler photographies spectaculaires et commentaires laudatifs, La réalisation d'un film veut modestement faire partager au lecteur l'expérience de la création d'un film et ce, de l'intérieur, c'est-à-dire par ceux qui y ont participé. Dans une quarantaine de pages qui leur sont réservées, les membres de l'équipe, comédiens comme techniciens, racontent l'un après l'autre leur expérience (pas nécessairement heureuse), ce qui correspond bien aux structures de production



artisanales que privilégient Beaudry et Bouvier. Le livre fait état d'une expérience de groupe où l'intimité et la concertation étaient de mise, et où l'émotion (pour employer un terme que Beaudry et Bouvier aiment bien) surgissait de partout à tout moment. Agréable outil de vulgarisation qui se lit comme un roman, ce livre complet (il comprend un journal de tournage, un budget, un découpage, etc.) montre et démontre avec une fébrilité tranquille qu'on peut faire du bon cinéma hors des normes industrielles. — M.D.

## À LA POURSUITE DE L'ÎLE AU TRÉSOR

par Raoul Ruiz, Éditions Dis Voir, 1989, 100 p. Dist. au Québec: CDLSM.

En 1984, Raoul Ruiz réalisait *L'île au trésor*. À l'origine du film, un bref roman du cinéaste intitulé *À la poursuite de l'île au trésor*, lequel roman est lui-même une sorte de palimpseste de *L'île au trésor* de Robert Louis Stevenson. Baroque, ludique, étrange et merveilleux, le récit de Ruiz est porté par une écriture d'une vivacité exceptionnelle. Il renoue ainsi avec la grande tradition du roman d'aventures, mais les aventures sont ici labyrinthiques, vertigineusement intriquées les unes dans les autres pour le plus grand plaisir du lecteur. Un délice. — M.J.

## L'ATELIER D'ALAIN RESNAIS

par François Thomas, Flammarion, 1989, 365 p., 29 photos noir et blanc.  
Dist. au Québec: Flammarion

Loin de faire double emploi par rapport aux excellents essais déjà consacrés à Resnais (ceux de Robert Benayoun et de Marcel Oms), ce premier ouvrage de François Thomas aborde l'œuvre sous un tout autre angle en donnant la parole à une douzaine de collaborateurs du cinéaste. C'est ainsi que du scénariste Jean Gruault au directeur de la photographie Sacha Vierny, en passant par le monteur Albert Jurgenson et la comédienne Sabine Azéma, les membres de «l'atelier d'Alain Resnais» exposent ses méthodes de travail et livrent un document passionnant sur le fonctionnement de la création. Un entretien d'une trentaine de pages avec Resnais vient compléter cette imposante série de témoignages qui forment l'essentiel du livre. L'ensemble est complété par un bref essai et par le journal de Thomas écrit sur le plateau de *I Want to Go Home*, deux textes fort pertinents qui définissent avec intelligence le travail du cinéaste. — M.J.

## MICHEL PICCOLI LE PROVOCATEUR

par Robert Chazal, Éd. France-Empire, 1989, 274 p., 24 photos noir et blanc. Dist. au Québec: Québec-Livres.

*Sans doute écrit à la va-vite, cet ouvrage que Robert Chazal consacre à Piccoli est un très rapide survol de la carrière de l'acteur (quelques lignes sur chaque film, ainsi que sur les principales émissions de télévision et pièces de théâtre) qui ne nous apprend rien sur l'homme, ni sur sa façon de travailler. Un livre pour aficionados. — M.J.*

## LE CINÉMA HONGROIS

(1963–1988)

par Jean-Pierre Jeancolas. Éd. du CNRS en co-éd. avec Corvina Kiado Budapest 1989. 248 pages. 30 photos de photos en noir et blanc.

Déjà coauteur, avec Philippe Haudiquet et Istvan Nemeskurty, du *Cinéma hongrois* (Centre Pompidou, 1979), qui est cependant, comme tous les ouvrages de la collection «cinéma pluriel», davantage un catalogue commenté, Jean-Pierre Jeancolas signe l'une des rares études en français sur le cinéma hongrois depuis le petit — et fort stalinien — *Panorama du cinéma hongrois* de George Sadoul en...1952!

Le livre vient à son heure, puisqu'une époque de l'histoire de la Hongrie, et donc de celle de son cinéma, est sans doute en train de se terminer — un cinéma qui donnait des signes d'essoufflement, guetté d'un côté par l'académisme de la forme (*Mémoires d'un fleuve*, J.Elek), de l'autre par une complaisance aux fantasmes individuels (*Almanach d'automne*, B.Tarr; *Avant que la chauve-souris n'achève son vol*, P.Timar).

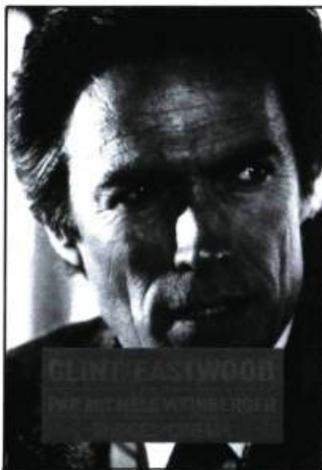
À un résumé des données économiques et sociales contemporaines et des événements marquants de l'Histoire, indispensable parce que le peuple hongrois est «doué de mémoire et marqué de cicatrices» et que «l'Histoire est une des sources et des clés du meilleur cinéma national», doublé d'impressions alertes sur la vie à Budapest aujourd'hui, succède un survol de l'histoire du cinéma hongrois des origines à 1960, dont les temps forts sont la République des Conseils et la première nationalisation (31 films en cent trente-trois jours, tous perdus sauf un!). La répression qui suivit, sous la dictature de Horthy, provoque l'émigration des cinéastes les plus en vue, Kertesz (qui deviendra Michael Curtiz), les frères Korda, Fejos, Szekely, Varda, Toth. Puis en 1948, la deuxième nationalisation, la guerre froide et la «glaciation stalinienne», le dégel de 1954, à la faveur duquel sortent les premiers films marquants, de Zoltan Fabri

(*Quatorze vies en danger*, 1954; *Un petit carrousel de fête*, 1955; *Professeur Hannibal*, 1956), Félix Mariassy (*Un bock de blonde*, 1955), Karoly Makk (*Liltomfi*, 1955); le soulèvement et l'invasion russe de 1956.

Fabri et Makk font partie, avec Janos Hersko, Andras Kovacs et Peter Bacso, de ceux que Jeancolas appelle «les Fondateurs», et auxquels il consacre une vingtaine de pages. Il en alloue autant au seul Miklos Jancso, ou plutôt à Jancso et son équipe; il étudie la méthode, les caractères et les périodes, défend, d'une manière plus convaincue, peut-être, qu'entièrement convaincante, les films récents.

Des chapitres successifs sont ensuite consacrés à — «la génération moyenne» qui regroupe, aux côtés d'Istvan Gaal, Marta Meszaros, Ferenc Kosa, Sandor Sara, Pal Sandor, les membres du studio Bela Balasz (fondé en 1958, il devient opérationnel en 1960), la «promotion Mariassy»: Istvan Szabo, Zoltan Huszarik, Ferenc Kardos, Janos Rozsa, Imre Gyongyossy, Pal Gabor, Zolt Kezdi-Kovacs, Judit Elek... — l'école de Budapest, issue du studio Balasz, qui comprend, derrière Istvan Darday, Bela Tarr, Pal Erdoss, Gyula et Janos Gulyas et Pal Schiffer — «une troisième génération?», dont les leaders seraient Gyula Gazdag, Laszlo Lugossy, Gabor Body, Fenerec Grunwaklsky, Gyor Szomjas, Peter Gothar...

Le grand mérite de ce livre clair et vivant, outre la quantité d'informations et l'intérêt des analyses, est, d'une part, de nous fournir un cadre dans lequel situer les films que nous avons vus et les cinéastes que nous connaissons un peu les uns par rapport aux autres et à ceux que nous ne connaissons pas, et par rapport aux regroupements et tendances; et d'autre part, de nous faire mieux mesurer les lacunes de la distribution et de nos connaissances, de nous apprendre des titres et des noms, des films que nous avons envie de voir, des cinéastes que nous aimerions connaître. — M.E.



## CLINT EASTWOOD

par Michèle Weinberger. Rivages / Cinéma no 22, 1989, 205 p., 30 photos. Dist. au Québec: Dimédia.

*Dans cette bonnête monographie, l'auteur s'attache essentiellement à décortiquer les rapports que le cinéaste entretient avec ses personnages, son image de star et les mythes américains. Rapports complexes et ambivalents, faits d'un mélange inextricable de consentement et d'auto-dérision (celle-ci de plus en plus poussée, jusqu'à la rage, depuis *The Gauntlet* et *Sudden Impact*, qui consacrent la défection radicale du héros). Il s'agit toujours, pour Eastwood acteur et metteur en scène, d'«explorer les creux de son personnage» et, «avec un acharnement pervers», de «déglinguer son image, de se débarrasser de sa propre légende, de la montrer en décomposition» (cf. *Harry et ses avatars*). Ce «sabotage interne» est aussi à l'œuvre, quoique différemment*

## PORTRAIT D'UN HOMME DU SIÈCLE

par Franco Zeffirelli, Éd. Belfond, 1989, 483 p., 35 photos noir et blanc. Dist. au Québec: Edipresse.

De prime abord, ce qui frappe à la lecture de cette autobiographie, c'est l'absence totale de modestie de son auteur. Zeffirelli est absolument convaincu d'être un grand artiste que la critique a injustement méprisé. Le ton tranche singulièrement avec la modestie de grands cinéastes comme Kurosawa, Fellini et Preminger qui, lorsqu'ils se sont racontés, ont su laisser à d'autres le soin de faire leur éloge. Ensuite, en poursuivant la lecture, on se rend vite compte que Zeffirelli n'a retenu de son existence que le potinage, incapable qu'il est d'amorcer une réflexion sur son travail ou sur celui d'artistes qu'il a côtoyés et qui l'ont influencé. Enfin, on termine l'ouvrage en se disant qu'au fond, toute sa conception de l'art est là: dans les apparences, les rencontres avec le beau monde, les mondanités. Qui trouvait l'*Otello* de Zeffirelli creux ne sera pas déçu par son autobiographie. — M.J.

*modulé, dans les films plus personnels d'Eastwood (*Honky-Tonk Man*, *Bronco Billy*) traversés par la mélancolie et le désenchantement. L'auteur insiste avec raison sur les liens qui unissent au cinéma classique (Ford et Walsh surtout) celui qui reste un des derniers pionniers du cinéma américain, non seulement par sa thématique mais encore par ses méthodes — tournages rapides, économie de la mise en scène dont les caractéristiques sont assez bien cernées: notamment la manière, singulière dans le cinéma américain d'aujourd'hui, dont Eastwood inscrit ses personnages dans l'espace et la durée du plan.*

*Ces remarques très justes, Weinberger les répète plus qu'elle ne les approfondit mais, à force de fréquenter les monographies de chez Rivages, on en vient à se dire que la faute en incombe moins à l'auteur qu'au principe même de la collection, dont le cadre un peu contraignant entraîne quasi automatiquement les redites. (Faut-il ajouter une fois de plus qu'on apprécierait un effort particulier de l'éditeur dans la qualité de reproduction des photos?) — T.H.*