

Livres

Michel Euvrard and Bernard Perron

Volume 12, Number 3, Summer 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/33981ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Euvrard, M. & Perron, B. (1993). Review of [Livres]. *Ciné-Bulles*, 12(3), 59–60.

MANIFESTE D'UNE GÉNÉRATION

par Michel Euvrard

— Éric FOURLANTY, Richard MARTINEAU, Geneviève PICARD, Georges PRIVET, *Nos 100 films préférés*. Voir, Hors série n° 1, 1992. 70 p.

Après une introduction de Foulranty, les films choisis font l'objet, dans l'ordre chronologique, de notices entre lesquelles s'intercalent des essais des quatre collaborateurs sur la naissance et la nature de leur passion cinématographique; les onze (et non pas neuf) cinéastes qui figurent au palmarès avec plus d'un film ont droit à une page; ce sont Chaplin, Welles, Hitchcock, Truffaut, Fellini, Polanski, Kubrick, Coppola, Woody Allen, Spielberg et Scorsese.

Voici comment se répartissent les 100 films. Par pays: États-Unis, 52; France, 22; Italie, 8; Québec, 5; Grande-Bretagne, 3; Suède, 2; Allemagne, Pologne, Japon, 1 chacun. Par décennie: des origines à 1929, 1; 1930-1939, 3; 1940-1949, 3; 1950-1959, 11; 1960-1969, 16; 1970-1979, 36; 1980-1989, 21; 1990-1992, 7.

Les disproportions sont flagrantes, des continents entiers, des cinématographies riches sont absentes, le cinéma américain est surreprésenté (c'est décidément, comme le dit Paul Warren ailleurs dans ce numéro, le cinéma des Québécois), et pourtant un de ses genres majeurs, le western, est absent, comme le sont plusieurs de ses plus grands cinéastes, Ford, Hawks ou Minnelli pour ne citer qu'eux.

Foulranty, pour qu'on ne les accuse pas, lui et ses camarades, d'ignorance ou de légèreté, relève lui-même dans l'introduction ces disproportions et ces absences, qu'il assume, explique et justifie — avec des arguments contradictoires: d'une part, nous obéissons à des déterminismes géographiques et chronologiques; si «la plupart des films choisis ont été réalisés dans les années 70», c'est que «nous avions entre 10 et 20 ans lorsque nous avons vu le *Parrain* ou *Raging Bull*, et que rien ne remplace la force et l'intensité des premières fois»; si «50 p. 100 des films choisis sont américains, il faut croire que nous sommes le produit de notre société et que (...)

le Québec est en Amérique du Nord.» D'autre part «le plaisir fut notre seul critère, sans perspective historique ni analyse formaliste».

Mais le travail de la critique n'est-il pas justement d'enrichir et d'approfondir le plaisir personnel, de former, informer et élargir le goût individuel spontané par l'apport, précisément, de la perspective, historique ou autre, et de l'analyse, formaliste ou autre? ■

MOTS ENTRECROISÉS

par Bernard Perron

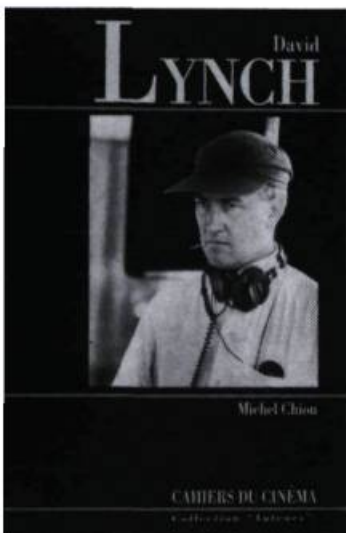
— André GARDIES et Jean BESSALEL, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*. Paris, Éditions du Cerf, 1992. 221 p.

Moyen d'expression polysémique, le cinéma ne se prête guère à l'application de concepts abstraits plus ou moins organisés qui tentent de le définir et de le circonscrire. De la sorte, le septième art et la théorie donnent souvent l'impression d'être séparés par un fossé infranchissable au fond duquel il ne serait plus tant question de théorie et de cinéma que de théorie ou de cinéma.

Conséquemment, *200 mots-clés de la théorie du cinéma* se définit comme un ouvrage de coordination qui souhaite rendre accessible le jargon utilisé dans les études cinématographiques actuelles. Ainsi, et de façon systématique, chacun des mots est accompagné d'une courte définition et d'un texte explicatif plus ou moins développé. Des exemples illustrent souvent le commentaire. Un jeu de corrélations permet de parfaire la compréhension des mots en les associant les uns avec les autres. Finalement, des indications bibliographiques donnent accès au(x) texte(s) de base de la notion analysée.

Conscients de l'ampleur d'une telle entreprise, Gardies et Bessalel prennent soin de noter au préalable les limites et les risques inhérents à leur travail, et pour cause. En effet, comment expliquer qu'un ouvrage didactique s'adressant aux étudiants et aux profanes soit truffé d'interrogatives (est-ce vraiment l'endroit pour lancer des pistes de recherche)? Comment justifier qu'on cite sans donner les références complètes? Pourquoi omet-on de renvoyer au texte de Michotte lorsqu'il est question de l'impression de réalité? Comment expliquer qu'une





vingtaine des notions renvoient entre autres à un livre de Gardies qui n'est pas encore paru (la bibliographie n'était-elle pas assez riche?) et que ce futur ouvrage doit plus spécifiquement établir la pertinence de cinq nouvelles notions (Gardies croit donc déjà à la valeur tributaire qu'il faudra concéder à ses concepts)? Etc.

On pourrait continuer à énumérer les carences de cet ouvrage mais cela relèverait d'un subjectivisme grandissant. Et puis, mis à part sa rigueur instable, *200 mots-clés de la théorie du cinéma* représente un pas intéressant vers la vulgarisation de concepts et de notions en de nombreux cas difficiles à aborder sans explication élémentaire. Du reste, comme le soulignent Gardies et Bessalel, l'utilité (et la qualité!!!) de l'ouvrage est du ressort de celui qui aura à en faire usage. ■

BOÎTE À LYNCH

par Bernard Perron

— Michel CHION, *David Lynch*. Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1992. 255 p.

Ce livre, prend-t-on soin de noter sur la couverture arrière, est le premier ouvrage sur David Lynch, et il raconte en détail la genèse de tous ses films, non sans évoquer le rôle de ses différents partenaires, acteurs et techniciens. Mais justement à cause de l'unicité du projet, l'étude reste étriquée tout en demeurant conforme aux usages analytiques de l'institution critique.

Si Chion s'intéresse d'abord à l'homme, c'est pour mieux se préoccuper aussitôt de l'œuvre. Certaines anecdotes biographiques servent donc à noter l'origine possible du processus de créativité (par exemple, le caractère dramatique des accidents de voiture dans *Wild at Heart* renvoie peut-être à la mort tragique d'un des meilleurs amis du réalisateur). Chion ne manque pas non plus de noter l'influence des réalisateurs favoris de Lynch (entre autres, Fellini, Bergman, Kubrick et Tati). La première partie du livre suit ainsi un ordre chronologique. Chaque film est relié à son contexte de production et accompagné d'une description plus ou moins exhaustive. Le propos critique s'élabore ensuite. Et bien que Chion nourrisse le désir de dialectiser la politique de l'auteur par une politique de l'œuvre, il maintient un discours

très conservateur. En fait, il semble s'efforcer d'effectuer une sorte de recensement des divers partenaires, mais en bout de ligne c'est toujours vers Lynch que gravite le mérite.

Dans la seconde et dernière partie du livre, l'ordre chronologique fait place à l'ordre alphabétique. Chion bâtit un Lynch-Kit, c'est-à-dire une reconstruction d'un tout possible inspiré de la thématique lynchienne. Le point de vue est alors à la fois plus personnel et plus singulier. L'élaboration et l'emboîtement des divers éléments du kit (ALPHABET, BOUT, BUCHE, CABANE, CADRE, etc.) dépendent d'une méthode raisonnée plutôt arbitraire.

Grand défenseur du son au cinéma (qu'il met également en valeur ici), Michel Chion a certes bien analysé les films et bien dénombré les divers écrits consacrés à Lynch. Cependant, trop de «peut-être» et de présomptions ponctuent la réflexion. En conséquence, on ne peut pas ne pas être frappé par l'absence d'un élément fondamental qui aurait pu consolider l'ensemble: l'apport ou la participation directe du réalisateur à ce projet unique. En tout état de cause, l'ouvrage demeure une genèse *politiquement correcte* de l'œuvre de David Lynch. ■

FICHES

par Bernard Perron

— Éric LEGUÈBE, *Cinéguide, 16 000 films de A à Z*. Paris, Presses de la Cité, 1992. 1259 p.

10 000, 15 000, 20 000... Les divers guides des films (que ce soit, par exemple, *le Guide des films* de Jean Tulard en français ou le *TV Movies and Video Guide* de Leonard Maltin en anglais) attachent beaucoup d'importance au nombre des films répertoriés, puisque plus la somme est grande, plus l'ouvrage peut se prétendre complet. Toutefois, on sait bien qu'en soi, l'utilité de ce type d'outil est fort limitée. Les renseignements fournis sont réduits à leur forme la plus rudimentaire et ils répondent à des questions très *génériques*. *Cinéguide* ne déroge pas à cette règle, d'autant plus que, par souci d'équité cinéphilique, Éric Leguèbe (à l'opposé des deux ouvrages cités) ne pose aucun jugement de valeur et aucun regard critique sur les films de son répertoire. À 45,00\$ l'unité, il faudra y penser à deux fois avant de choisir un guide qui parle beaucoup... mais qui dit peu. ■

