

## 24 images

24 iMAGES

### Cin-écrits

Philippe Gajan et Marcel Jean

Numéro 97, été 1999

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24981ac>

[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

Gajan, P. & Jean, M. (1999). Compte rendu de [Cin-écrits]. *24 images*, (97), 44–64.

Lecteurs: Philippe Gajan et Marcel Jean

## L'ANGE ET L'AUTOMATE

par Pierre Hébert,

Les 400 coups, collection «Cinéma», 1999, 294 p.

Indispensable, foisonnant, l'essai de Pierre Hébert n'est pas un complément à *La plante humaine*, une sorte d'explication de texte dédié au profane. Il ne se veut d'ailleurs pas comme tel, car cela laisserait supposer que le film n'existe pas par lui-même. Par contre, *L'ange et l'automate* s'inscrit dans son prolongement et ceci de façon multiple. Car Pierre Hébert est un honnête homme, dans le meilleur sens du terme, et il a poursuivi avec ce livre un objectif qui s'inscrit à la fois dans le rapport à l'œuvre, dans le rapport au spectateur mais aussi dans un rapport à l'histoire et au politique. Mieux, tout au long du processus d'écriture il y avait l'envie sincère de répondre à la question ou tout au moins d'apporter des éléments de réponse à la question: «Qu'est-ce que vous avez voulu dire dans ce film?» À cette question simple, directe, et pourtant tellement complexe, il s'est attelé, multipliant les pistes. Dans la première partie de l'ouvrage, il livre non pas *la* mais *les* genèses de l'œuvre, ce qu'il habitait lors de la clôture de ce qu'il considère comme un cycle de création dont l'origine remonterait à *Père Noël! Père Noël!*, il y a déjà vingt-cinq ans.

Pierre Hébert a toujours considéré qu'écrire après un film faisait partie chez lui du processus normal de création, que cela lui servait à passer ce cap douloureux entre deux œuvres. Dans le cas de *L'ange et l'automate*, cela prend une résonance particulière. Le questionnement sur le sens de *La plante humaine* est allègrement débordé pour faire place à une

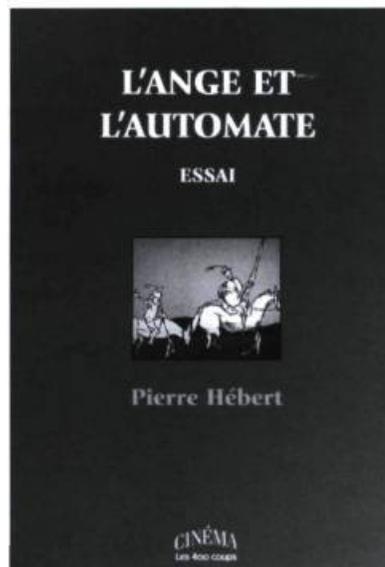
quête du sens plus générale, interrogeant l'art comme la philosophie, afin d'apporter une virulente dénégation au scepticisme ambiant qui se vautre dans le cynisme et l'impossibilité de faire sens. À cela Pierre Hébert oppose un mot d'ordre qu'il adresse aussi bien à lui-même qu'à son lecteur et à son spectateur lorsque le sens résiste: «C'est ce que j'ai envie de dire au spectateur pendant les projections de mon film: Tiens bon! Tenez bon!» (p. 182)

Placé sous le signe de Deleuze, de Didi-Huberman et surtout de Walter Benjamin auquel deux

chapitres sont consacrés, Pierre Hébert se livre ici à un puissant travail critique qui met en perspective non seulement une œuvre, *La plante humaine*, mais aussi la pratique artistique dans son ensemble, celle de la gravure sur pellicule en particulier, et pourquoi pas la condition humaine en cette fin de siècle où «ne pas être réutilisable à des fins de barbarie» constitue déjà une victoire.

«C'est ainsi qu'à l'exigence de l'homme du commun qui réclame du sens, l'artiste n'a à proposer que l'expérience de l'exigence de sens» (p. 173).

*L'ange et l'automate*, bien que son auteur s'en défendrait probablement, est un livre sur l'éternel combat que l'homme livre à la barbarie, celle-ci ayant plus particulièrement dans ce cas les traits de la mondialisation. — P.G.



## LE CINÉMA GORE, UNE ESTHÉTIQUE DU SANG

par Philippe Rouyer, éditions du Cerf, collection 7<sup>e</sup> art, Paris, 1997, 257 p.

Voici, dans le domaine de l'édition, une fort heureuse surprise. Philippe Rouyer, critique à *Positif*, propose une vivifiante lecture de l'histoire du cinéma sous l'angle du sang, ou si vous préférez du *gore*. Montrant bien comment ce genre de cinéma trouve sa source dans les débordements de la tragédie et dans le théâtre du Grand-Guignol, Rouyer débusque, parmi les classiques cinématographiques, quelques images fondatrices qui annoncent les effusions de Sam Raimi, de Dario Argento et de George A. Romero. Ainsi, Buñuel est cité, avec l'œil tranché du *Chien andalou*, tout comme

Méliès, Ferdinand Zecca et D.W. Griffith, qui oseront mutiler les corps ou faire couler le sang à des fins dramatiques.

Le résultat est remarquable, Rouyer parvenant à définir avec précision cette tendance d'abord marginale qui finira, à partir de la fin de la décennie 1960, par envahir progressivement le cinéma de consommation courante. De Kubrick à Scorsese en passant par Tarantino et Greenaway, on compte en effet plusieurs cinéastes sérieux — d'origines diverses et de générations différentes — qui subiront l'influence de *The Blood Feast* et de *The Night of the Living Dead*. Le *gore*, en effet,



a modifié en profondeur l'imagerie du cinéma contemporain, ce que l'auteur démontre habilement, sans jamais sombrer dans le fétichisme concernant des films dont la qualité est souvent douteuse. — M.J.

Suite des Cin-écrits à la page 64

Lecteur: Philippe Gajan

Suite de la page 44

## LA MARGINALITÉ À L'ÉCRAN

CinémAction n° 91, sous la direction de Françoise Puaux, Éditions Corlet-Télérama, Condé-sur-Noireau, 1999, 216 p.



Un nouveau numéro de *CinémAction* est toujours le bienvenu. La revue, dirigée par Guy Hennebelle, aborde sous forme de dossier et de façon pertinente des thèmes toujours actuels, soit par leur permanence (une mise au point sur un genre cinématographique, par exemple), soit par leur manière de défricher (un état des lieux sur les théories). Mais surtout la diversité des textes et de leurs auteurs permet de conjuguer théorie et histoire, essai et érudition, en bref, d'offrir une coupe transversale et en profondeur du sujet abordé. Non pas un point final, mais non pas non plus une variation superficielle sur l'air du temps. *CinémAction* tire admirablement parti de son format de livre/revue.

À condition cependant de ne pas dériver vers la solution du fourre-tout. Et c'est hélas ce qui nous attend à la lecture de *La marginalité à l'écran*. Un titre aussi prometteur méritait mieux que cette somme de textes plus ou moins intéressante dont le principal manque provient de l'absence de définition d'une ligne direc-

trice. À aucun moment, en effet, on n'a l'impression que la notion de marginalité a été abordée de front, contextualisée ou conceptualisée. Le terme reste vague, et se déroule au rythme de l'inspiration désordonnée des collaborateurs. Le pire est constitué sans doute par des textes, sous forme de catalogue, sur l'apparition de telle ou telle figure à l'instar de celle du forain ou de Carmen. Pas forcément très inspirées non plus, les entrevues avec des intervenants célèbres tels M<sup>gr</sup> Gaillot ou le professeur Schwarzenberg. Restent évidemment (et heureusement) quelques articles passionnants pris individuellement, particulièrement ceux sur les cinéastes qui ont travaillé sur la marge tels Tanner, Angelopoulos ou Wenders, ou sur des époques comme celle des «enfants de la beat generation». — P.G.



## CARISSIMO SIMENON, MON CHER FELLINI

par Federico Fellini, Georges Simenon, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, Paris, 1998, 96 p. Dist.: Seuil.

Improbable donc alléchante, la rencontre de ces deux monstres sacrés s'est établie sous forme d'une correspondance, souvent brève, qui s'est poursuivie entre 1960 et 1989, date de la mort de Georges Simenon. En fait, ces rencontres épistolaires se sont faites plus soutenues entre 1976 (la genèse de *Casanova*) et 1980 (la sortie sur les écrans de *La cité des femmes*) et c'est donc avec délice que nous, lecteurs, plongeons dans le récit des affres de la création qui agitaient le maître italien, ses hésitations, ses découragements, ses remises en cause, qu'avec sérénité Simenon balayait, apaisait. À l'origine, et aurait-on envie de dire pour l'anecdote, Simenon fut président du jury qui remit la Palme d'or à *La dolce vita*, un peu à contre-courant des avenues politiques, contera-t-il plus tard. De dix-sept ans l'aîné du cinéaste, le prolifique écrivain et père de son *alter ego* Maigret avait cessé d'écrire des romans en 1972. Fellini avait encore une importante partie de son œuvre devant lui et leur relation, au-delà du profond respect et de l'admiration qu'ils avaient l'un pour l'autre, prit peu à peu la forme de conseils et d'encouragements prodigués par l'ancien, sage et expérimenté, au plus jeune. C'est un délice de voir comment, jusque dans les formules de politesse, le ton de la confiance et de la confiance s'installe. Ils se racontent leurs rêves, en fidèles admirateurs de Jung qu'ils étaient, se laissent aller à de charmants épanchements pleins de retenue et de pudeur. On apprend bien sûr un peu sur l'œuvre ou plutôt sur l'acte de création, mais cette correspondance est plus intéressante par son aspect humain, l'homme derrière l'œuvre. Ils se virent peu en chair et en os, se donnant des rendez-vous souvent reportés, de mois en mois, mais leur véritable rencontre eut lieu finalement par l'entremise de leurs œuvres respectives... et c'est ce qui compte finalement. — P.G.