

## Livres

### Michel Coulombe, André Lavoie and Jean-Philippe Gravel

---

Volume 19, Number 2, Winter 2001

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/936ac>

[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

Coulombe, M., Lavoie, A. & Gravel, J.-P. (2001). Review of [Livres]. *Ciné-Bulles*, 19(2), 54–59.

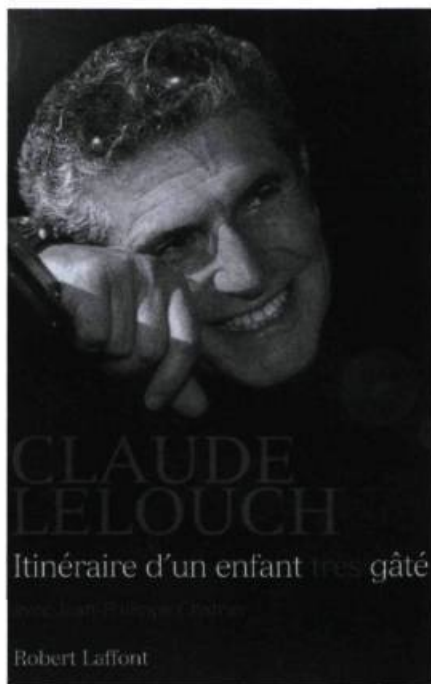
## CHABADABADA

par Michel Coulombe

— LELOUCH, Claude, avec Jean-Philippe CHARTRIER: *Itinéraire d'un enfant très gâté*, Paris, Éditions Robert Laffont, 2000, 315 p.

La vie de Claude Lelouch n'est pas banale. Une quarantaine de films, parmi lesquels on trouve, en nombre égal, des échecs cuisants et des succès retentissants. À ce rapide bilan il faut ajouter un impressionnant cortège d'actrices qu'il aime à la ville et dirige à l'écran («Mon existence serait peut-être moins compliquée si les femmes de ma vie ne croisaient pas celles de mes films. Pas la peine de rêver. Je sais que cela ne sera jamais le cas.») Il y a là ample matière à autobiographie et le cinéaste sexagénaire, profitant visiblement d'une de ses traversées du désert après son pénible passage à l'an 2000, l'inutile *Une pour toutes*, se lance avec un plaisir évident sur la piste des souvenirs, évoquant, enthousiaste, hasards et coïncidences. Force est de constater toutefois que l'exercice n'a pas soutenu très longtemps l'intérêt du flamboyant réalisateur. De toute évidence, Lelouch n'a pas tardé à comprendre que, s'il lui fallait faire l'examen minutieux — genèse, anecdotes et commentaires — de chacune de ses productions, il y serait encore. Aussi, plutôt que d'y passer des jours et des lunes, probablement pressé de retourner sur ces plateaux où il fait tourner sa caméra, il précipite le mouvement dès les années 1970, l'effet nostalgie s'estompant peu à peu, d'où une nette impression de travail bâclé: riche en promesses, certes, mais bâclé.

Sur sa vie privée, Lelouch demeurera discret, se contentant de nommer ses nombreux enfants et certaines de ses compagnes, les Annie Girardot, Évelyne Bouix, Alessandra Martinez. Lorsqu'il est question de ses films, le cinéaste ne peut s'empêcher de justifier, comme plusieurs de ses collègues avant lui, ses plus terribles échecs, dans ce qui constitue sinon un exercice visant à renverser la vapeur, du moins une façon d'avoir, même en marge des livres d'histoire du



cinéma, le dernier mot. Comme on pouvait s'y attendre, c'est un inventaire lelouchien. En fait, la première moitié du livre est construite autour du film qui a valu au cinéaste une Palme d'or providentielle à Cannes, laquelle a fait oublier une désastreuse série noire. À ses débuts, Lelouch n'a pas la main légère lorsqu'un de ses films connaît un échec: il en détruit le négatif, tout simplement...

L'itinéraire du cinéaste devient particulièrement intéressant au moment où il croise celui de monstres sacrés du cinéma. Aussi évoque-t-il avec humilité ses rencontres insolites avec Orson Welles, Jacques Tati et Charlie Chaplin, qui le prennent respectivement pour un chasseur d'autographes, un animateur de ciné-club et un portier. On découvre par ailleurs les coups de cœur de Lelouch-producteur. C'est ainsi qu'admiratif il s'associe à un jeune cinéaste, Jacques Brel, et permet à un très vénérable collègue, Abel Gance, de réaliser un dernier rêve: la version définitive de son *Napoléon*.

Lelouch se risque à l'occasion à formuler des théories, sans grand succès. On le préfère lorsqu'il raconte ses années de cinéma et explique, comme il l'a fait maintes fois dans les médias, sa méthode de travail: «mon but est de faire oublier à

l'acteur qu'il joue la comédie... pour qu'il me fasse à son tour oublier qu'il est acteur. Un défi qui, à priori, relève de l'impossible. C'est pourtant sur ce défi qu'est construit mon cinéma. Ma méthode: mettre l'acteur en danger.» Rien toutefois dans ce livre ne mettra en péril les certitudes du lecteur qui ne serait pas d'avance convaincu des vertus indiscutables de la méthode Lelouch. Il parcourra, sourire en coin, la belle histoire de ce cinéaste en apparence inépuisable qui a accueilli dans sa grande famille aussi bien Bernard Tapie que Fabrice Luchini, l'incroyable Charles Gérard comme Jean-Louis Trintignant. ■

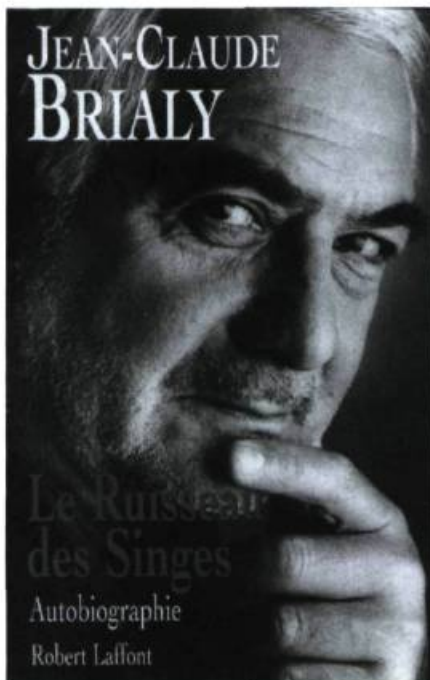
## L'AMI BRIALY

par Michel Coulombe

— BRIALY, Jean-Claude, *le Ruisseau des singes, Autobiographie*, Paris, Éditions Robert Laffont, 2000, 429 p.

Jean-Claude Brialy figure, avec les Noiret, Piccoli, Deneuve, Moreau, Depardieu, parmi ces quelques acteurs français qu'on a l'impression d'avoir vu mille fois au cinéma tant leur présence est familière. En fait, si l'on en croit l'inventaire qu'il dresse dans son autobiographie, Brialy aurait joué dans 185 films, sans compter les rôles à la télévision, notamment dans les récentes séries *le Comte de Monte-Cristo* et *la Bicyclette bleue*; une dizaine de réalisations et les nombreuses pièces dans lesquelles il a jouées, à Paris comme en tournée, donnant souvent des centaines de représentations. Directeur de festival et de théâtre ainsi que propriétaire de restaurant — L'Orangerie, sur l'île Saint-Louis —, Brialy n'a pas chômé depuis ses débuts dans les années 1950. Son livre en témoigne.

Et pourtant, plus que la fastidieuse énumération des films tournés et l'affirmation de sa célébrité, ce qui ressort de cette autobiographie de l'interprète de Chabrol, Godard, Rohmer, Rivette, Buñuel, Scola et Truffaut, ce sont ses amitiés. Au fil des pages, après ce passage obligé que constitue le récit de



ses premières années, entre la France, l'Algérie et l'Allemagne, papa, maman, la guerre, le livre de Brialy révèle une impressionnante collection d'amitiés. Autour de l'acteur, on découvre plusieurs de ceux et, surtout, de celles qu'il a fréquentés à la scène comme à la ville. On en vient vite à s'étonner de voir un homme user, si souvent, du mot ami. Arletty était son amie. Comme d'ailleurs Françoise Dorléac, Romy Schneider, Isabelle Adjani, Jean Gabin ainsi qu'Alain Delon, et d'autres encore. Et il a côtoyé Callas, Chaplin, Cocteau, Dietrich, Baker, Piaf, etc. Au fil des souvenirs, c'est le portrait du cinéma français — ou plutôt celui de plusieurs de ses plus célèbres créateurs — que brosse Brialy, que les courants esthétiques et les querelles de chapelles ne semblent pas beaucoup préoccuper. Mis au monde par la bande très remuante des cinéastes de la Nouvelle Vague, Brialy affiche par la suite des goûts très classiques. Il adapte la Comtesse de Ségur, monte Guitry et travaille, notamment, avec Oury, Zidi, Lelouch et Molinaro.

Ce qui se dégage de ce long voyage de Brialy loin du ruisseau des singes de son enfance, c'est le plaisir qu'il prend à raconter des histoires de toutes sortes, et le respect infini qu'il voue aux acteurs, tout particulièrement aux anciens, ceux

qu'on oublie injustement. Se gardant bien de jouer au mondain, lui qui fréquente tout de même les galas et le festival de Cannes, l'acteur n'est que bien rarement fielleux. Il décoche tout juste une flèche à Béatrice Romand, son insupportable partenaire du **Genou de Claire**, dont il dit méchamment qu'aujourd'hui elle pourrait jouer sa mère et évoque un désaccord avec Sabine Azéma avec qui, depuis, il a fait la paix. Et c'est à peu près tout pour la méchanceté. Autrement, élégant et plein de tact, il ne se montre indiscret que si la personne concernée est morte et enterrée.

Chaque fois que cela lui est possible, Brialy se place en retrait, ne parlant de lui que pour évoquer l'achat d'un théâtre ou un anniversaire autour duquel se sont rassemblés plusieurs de ses proches. Ainsi lorsqu'il rappelle les déchirements au sein de la troupe d'acteurs avec lesquels il partage la scène en mai 68, il dira qu'untel penchait vers la droite, tel autre «plutôt» vers la droite, mais ne précisera jamais sa propre position. Tout de même, à la page 414, autant dire à la toute fin de son autobiographie, après avoir mentionné ici et là, sans s'y arrêter, le prénom d'un compagnon, il met les choses au clair et aborde de front son homosexualité, lui qu'on a maintes fois distribué dans des rôles d'homosexuels. Non, précise-t-il, il ne s'en cache pas: seulement cela relève de sa vie intime, et, de toute façon, il n'y a pas grand-chose à en dire. Point final. Ce qui compte, c'est que Brialy ait pris la plume pour tenir l'un de ses plus beaux rôles, celui de la mémoire des siens. ■



## LE CINÉASTE ET SES FANTÔMES

— par André Lavoie

— BJÖRKMAN, Stig, **Lars von Trier**, Paris, Éditions Cahiers du cinéma, 1999, 252 p.

S'il est vrai que l'Histoire est peuplée «de malades qui nous gouvernent», depuis plus de cent ans, l'histoire du cinéma regorge de réalisateurs tyranniques, de dictateurs des plateaux de tournage et de rois de la démesure. La liste serait tout aussi longue à établir mais derrière leurs colères et leurs obsessions névrotiques, il y a souvent une abondante filmographie, quelques chefs-d'œuvre et bien des moments de pur bonheur pour se faire pardonner, du moins de la part des cinéphiles.

Ce ne sont pas les anecdotes salaces qui manquent autour de la curieuse personnalité du cinéaste danois Lars von Trier. Lui-même en livre quelques-unes à Stig Björkman, réalisateur ayant déjà consacré un documentaire, **Tranceformer** (1997), à celui qui a bousculé plus d'une fois le ronron de l'industrie scandinave du cinéma et de la télévision. Faut-il expliquer son tempérament imprévisible, son insatiable besoin de contrôle et sa soif intarissable de reconnaissance par son enfance auprès d'une mère communiste et d'un père qui n'était pas son père biologique, une révélation que lui confia sa mère sur son lit de mort? Sa liaison amoureuse avec un haut fonctionnaire avait pour but d'offrir à son futur enfant des «gènes artistiques»; cherchez l'erreur... Le mélange a visiblement réussi mais, en ce qui concerne sa propension pour les intrigues légèrement tordues, c'est sans doute à elle aussi qu'il la doit!

Dans ces entretiens souvent passionnants — du moins pour ceux que le cinéma de von Trier intéresse — Stig Björkman retrace, dans le menu détail, son parcours cinématographique, tout en intégrant de nombreux éléments biographiques pour éclairer les films du réalisateur. Les premiers chapitres sur l'enfance et

l'adolescence demeurent passablement instructifs. Le cinéaste parle abondamment de son éducation peu orthodoxe, de ses films préférés, dont **les Enfants du Capitaine Grant** de Robert Stevenson et plus tard **Portier de nuit** de Liliana Cavani, ainsi que de son indécrottable goût pour la provocation, particulièrement à l'École de cinéma de Copenhague: à l'époque, il résistait avec violence à l'idée qu'il fallait faire ses gammes et bien connaître les rudiments du métier pour mieux les contourner par la suite; l'originalité et l'audace, selon la conception du réalisateur d'**Epidemic**, s'attrapent comme une maladie. Seuls les plus chanceux en sont atteints.

D'ailleurs, parlant de maladie, au moment de ses rencontres avec Björkman échelonnées sur plusieurs mois, Lars von Trier en combattait plus d'une: «Depuis notre dernière rencontre au mois de mars, j'ai réussi à surmonter quatre ou cinq variétés de cancer qui m'ont complètement scié. C'est étonnant le nombre de maladies qu'on rencontre quand l'hypocondrie s'amène.» Alors qu'il s'apprête à tourner la troisième partie de la série télévisée **l'Hôpital et ses fantômes** — que l'on a pu voir ici sur les ondes de Télé-Québec sous le titre **le Royaume** —, il ne peut supporter l'idée d'y mettre les pieds. Ce n'est toutefois pas sa seule hantise, du moins en ce qui concerne ce projet: «Un travail infernal nous attend (...) on a tressé ensemble des intrigues innombrables qu'il va falloir dénouer. Le mieux à faire serait de placer une bombe sous l'hôpital et de le faire sauter.»

Les premiers chapitres relatant les débuts tumultueux du cinéaste («À l'époque, j'étais simplement obnubilé par le travail technique, qui me semblait plus important. Les acteurs ne me disaient pas grand-chose. Je ne voulais pas de leur avis, ce qui m'a d'ailleurs valu de nombreuses disputes.») pourront vite laisser car, de ce côté-ci de l'Atlantique, peu ont eu la chance de voir ses films étudiants (**Nocturne, Images d'une libération**) ou encore ce téléfilm d'après un scénario de Carl Dreyer, **Medea**, que von Trier qualifie de «film de paysage».

Il sera bien sûr longuement question de ses productions les plus importantes, à commencer par **The Element of Crime**,

ce «film noir en couleurs» qui, en 1984, ouvrira au réalisateur toutes les portes du cinéma international, faisant de son auteur, avec Jean-Jacques Beineix, Jim Jarmush et quelques autres, l'un des jeunes chantres branchés de la post-modernité. C'est également cette œuvre glauque, maniérée, une histoire «racontée sous hypnose», qui permettra à Lars von Trier de s'assurer une place de choix dans l'industrie cinématographique danoise, devenant tout à coup une valeur sûre, un nom rentable, un ambassadeur de choc. Toutefois, le cinéaste n'hésite pas à raconter les nombreuses difficultés qui ont entouré la production d'à peu près tous ses films, étant aussi considéré comme un compatriote suspect (il a tourné très souvent en anglais), ayant bien sûr mauvaise réputation auprès des acteurs; ses récents démêlés avec Björk sur le tournage de **Dancer in the Dark** aideront à maintenir bien vivante la légende.

Lars von Trier s'explique longuement sur les transformations esthétiques qui ont profondément marqué son œuvre, passant de la rigueur excessive d'**Europa** au désordre étourdissant de **Breaking the Waves**, transition provoquée par le tournage de la première partie de **l'Hôpital et ses fantômes**. Plutôt que d'offrir l'image la plus léchée possible (sous cet angle, **Europa** frisait la perfection), il s'active maintenant à apposer à ses films «une empreinte plus documentaire». Et pour **Breaking the Waves**, il ajoute: «Racontée d'une manière traditionnelle, je pense que cette histoire aurait été difficilement supportable.»

Le cinéaste ne banalise jamais l'ampleur de ses lubies (il multiplie les comparaisons avec Ingmar Bergman, aussi bien au sujet de ses traumatismes d'enfance que de son obsession de la propreté), de son hypocondrie et des rapports de force qu'il installe souvent sur les plateaux. S'il n'a que des éloges à formuler pour Emily Watson, Catherine Deneuve et Ernst-Hugo Järegård (l'insupportable médecin suédois de **l'Hôpital...**), il se fait peu loquace au sujet de Björk, reconnaît les faiblesses de son œuvre («**Europa** me semble trop fade et trop vide») et constate que ses rêves de cinéaste ne deviennent pas toujours réalité à l'écran, comme les scènes de «live performance» qu'il voulait recréer dans **Dancer in the Dark**. Au fil des pages, on découvre un

réalisateur névrosé, certes, mais possédant un immense sens de l'humour et de la dérision, capable d'insuffler dans ses films un curieux mélange de dégoût et de séduction. Celui qui n'a jamais hésité à suivre le mot d'ordre d'Alexandre Dumas fils («Faites souffrir l'héroïne!») nous réserve bien des surprises. Quitte à s'aliéner d'autres actrices... ■

## L'HOMME ET LA CAMÉRA

— par Jean-Philippe Gravel

— LA FRANCE, Mireille, **Pierre Falardeau, persiste et filme!**, Montréal, l'Hexagone (collection «Entretiens»), 1999, 276 p.

Les livres, comme on dit, sont faits pour la postérité. Qu'on excuse alors l'«écart» fait ici à la règle implicite de l'actualité en mentionnant, un an après sa sortie, l'existence de ce livre dont la parution, de toutes manières, fut soulignée par une indifférence assez générale. Comme tous les bons «entretiens-fleuve», la lecture de **Pierre Falardeau, persiste et filme!** fait entendre la voix et le discours du cinéaste, offrant un document plus brut, moins directif que les jugements ou la lecture de la critique; un document où l'artisan parle forcément de son œuvre à la première personne et en ses propres termes.

Déjà, ce recueil d'entretiens — effectués au printemps 1997 et transcrits par Mireille La France — semblait (superficiellement) en retard sur l'actualité lorsqu'il fut lancé l'an dernier. Cela explique qu'il se termine sur une note dramatique, captant Falardeau à un moment où la réalisation de **15 février 1839** était peu assurée et que la scénarisation de **Miracle à Memphis** débutait à peine, et tortueusement: «J'ai commencé à écrire quelques pages, mais je peux pas dire que c'est l'enthousiasme total. Mais je vais le faire parce que je me suis engagé auprès de mon distributeur à travailler à ce projet-là après **Octobre**.»

Depuis lors, Falardeau a récupéré la «commande» qu'était **Miracle à Memphis** —



remportant le succès (public) et suscitant les foudres (critiques) que l'on sait —, et, dans l'immédiat, **15 février 1839** prend l'affiche. Belle occasion, donc, pour «réactualiser» l'existence de ce livre qui permet au lecteur d'effectuer un salutaire retour en arrière pour explorer l'entière de son parcours peu commun.

Chaque cinéaste trimballe avec lui un chapitre de l'histoire de la cinématographie nationale où il s'inscrit; et celui que représente Falardeau est loin d'être insignifiant. Des débuts du cinéaste comme documentariste-choc (conjugés avec ceux du Vidéographe dans les années 1970) aux jours de sa notoriété publique gagnée avec **Elvis Gratton**, se tisse un discours cohérent que Mireille La France dirige avec une sympathie qui n'exclut ni la fermeté ni l'interpellation critique. Sont donc gardés pour la postérité le récit des études de Falardeau, sa découverte tardive du cinéma grâce aux films de Pierre Perrault et de Gilles Groulx, ses années de documentariste militant où il allait présenter **Continuons le combat!** dans les tavernes, ses fermes convictions politiques, beaucoup d'anecdotes, et même le dévoilement d'une «face cachée»: celle d'un cinéaste qui aimerait aussi, pour une fois, faire un «film contemplatif» sur la beauté du paysage québécois, alors qu'on connaît

surtout sa propension à contempler et à dénoncer la laideur du monde.

En réalité, le discours de Falardeau, même dans ses paradoxes, ne change pas dans son essence. On comprend que ses idéaux sont les mêmes et que son œuvre, malgré ses contrastes (du documentaire à la fiction, du grossier au tragique sublimé, du court au long), n'a jamais dérogé de ses objets ni de ses sujets de prédilection. Il s'y meut la même colère, un esprit de dénonciation aussi vif sans doute que l'esprit de contradiction, le goût de l'image et de la parole-choc, l'autocritique mais aussi la conviction d'être dans son droit de faire ce qu'il fait, contre l'opinion de ceux qu'il appelle les «journalistes», les «éditorialistes serviles», les comités de lecture, les sénateurs et les «intellectuels» qui tentent de lui «faire la leçon». Le portrait est complexe, surtout en constatant que l'homme est autant capable de fustiger ceux qui l'ont pourfendu que d'exprimer son admiration profonde à l'endroit de ceux avec qui la rencontre fut déterminante: de Julien Poulin, ami de toujours et compagnon d'armes, à l'ex-felquist Francis Simard, qui lui inspira le récit du **Party** et le seconda dans l'écriture d'**Octobre**.

S'ensuit, en bref, un parcours animé et bourré d'anecdotes vivantes sachant cerner les contradictions de l'homme et la persistance d'une œuvre qui, envers et contre tous, continue à se faire. ■

## LA LORGETTE DU BOX-OFFICE

—  
par André Lavoie

— DEHÉE, Yannick, *Mythologies politiques du cinéma français 1960-2000*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, coll. La Politique éclairée, 304 p.

«**P**eut-on connaître une société par ses fictions?» Pour Yannick Dehée, la réponse ne peut qu'être affirmative et dans *Mythologies politiques du cinéma français 1960-2000*, l'auteur pousse l'audace à offrir à



la France un miroir qui lui renvoie une image d'elle-même pas toujours glorieuse. Il trace un portrait juste et captivant de la société française en s'inspirant surtout de toutes ces productions qui ont fait courir les foules depuis 40 ans, qui ont «cartonné», comme on le dit si bien là-bas. C'est pourquoi il sera peu question de Jean-Luc Godard ou de Jacques Rivette (si ce n'est que pour évoquer la controverse autour de **la Religieuse**) mais plutôt de réalisateurs pas très «Cahiers» (André Cayatte, Yves Boisset, Claude Zidi, Francis Girod), souvent plus populaires auprès des spectateurs que des critiques.

Yannick Dehée analyse l'engouement parfois phénoménal pour des films que certains n'hésitent pas à dénigrer — souvent pour de bonnes raisons! —; leur popularité s'explique grâce à cette parfaite symbiose de l'œuvre avec les espoirs ou les indignations des Français. Comme pour nous prévenir qu'il ne s'aventure jamais du côté de la critique cinématographique, et encore moins de l'analyse filmique rigoureuse, son essai s'ouvre sur une citation fort juste de Serge Daney, mettant ainsi en lumière les limites et les ambitions de sa recherche: «Il y a, comme ça, des films provisoirement incritiquables. Leur succès relève de la sociologie, de la mythologie, de l'étude de marché. Pas de la critique.»

Raconter l'histoire de la France par la lorgnette du box-office, des années de De Gaulle à la fin du règne de Mitterrand en passant par Mai 68 et Pompidou, voilà ce qui constitue le cœur de ce livre passionnant et fort instructif, d'un ton presque badin si l'on considère qu'il s'agit au départ d'une thèse de doctorat «épuration» aux fins d'édition. Démontrant, avec plusieurs preuves à l'appui, que «le cinéma fonctionne sur une tension permanente entre la norme et l'interdit», il nous présente une industrie cinématographique française sous haute surveillance, où les tabous sont nombreux, maintenus souvent par une classe politique très soucieuse de son image et de ses privilèges.

C'est d'ailleurs sans doute parce qu'une image vaut mille mots, et pas toujours ceux que l'on veut entendre, que les réalisateurs n'ont quasiment jamais tourné de films mettant en vedette le président de la France, comme s'il s'agissait d'une image sacrée, intouchable. Francis Girod, avec la complicité de la scénariste Françoise Giroud — une habituée des cercles de pouvoir — a levé le voile sur cette figure jadis intouchable dans **le Bon plaisir** (1978), un film qui a connu un second souffle à la mort de François Mitterrand, puisque l'on y racontait les angoisses d'un président craignant de voir étalées au grand jour ses aventures extramaritales et, surtout, l'existence de son enfant illégitime. Dehée examine aussi quelques curieuses coïncidences autour de cette fiction si près de la réalité, relevant au passage que le roman de Giroud qui a inspiré le film a été publié aux Éditions... Mazarine!

Il est bien sûr impossible de contourner l'onde de choc causée par Mai 68 et l'effet bénéfique de cette contestation de masse sur le cinéma populaire français, peut-être autant, sinon plus, que les libertés prises par les réalisateurs de la Nouvelle Vague. Ce souffle d'anticonformisme et de revendications multiples aura d'ailleurs favorisé l'émergence des «fictions de gauche», amorcée par **Z** de Costa-Gavras, une voie que suivront avec succès les André Cayatte, Yves Boisset, Michel Drach, etc. **L'Affaire, Lacombe Lucien, le Pull-over rouge, l'Argent des autres**, autant de titres que l'on a vite classés dans la «Série Z», un «cinéma "progressiste", tourné vers les classes

moyennes et les spectateurs d'opinions modérées». En un mot, pas de quoi faire la révolution...

Yannick Dehée offre également une vision très juste, ni complaisante ou méprisante, sur le star-system français, présentant plusieurs de ces étoiles glorieuses comme autant de facettes pas toujours simples à saisir des habitants de l'Hexagone. Il n'y a pas que Jean Gabin à représenter, selon la belle expression de Pascal Jardin, «l'expression souveraine de la France dans la splendeur de ses contradictions». Jean-Paul Belmondo, Alain Delon, Louis de Funès, Lino Ventura, Catherine Deneuve et Annie Girardot proposent une vision tour à tour héroïque ou réactionnaire de leurs compatriotes; les spectateurs, surtout dans les années 1960 et 1970, se précipitent dans les salles obscures pour suivre leurs aventures. L'auteur exprime d'ailleurs clairement que le caractère mouvant de la politique actuelle et la fragmentation constante des auditoires empêchent la naissance de nouveaux monstres sacrés, comme le prouve la dégringolade spectaculaire aux guichets d'un Jean-Paul Belmondo depuis 15 ans.

Parmi les nombreux mérites de cet essai stimulant, c'est bien évidemment l'intérêt de son auteur pour de nombreux films et quelques réalisateurs que la critique et les théoriciens du cinéma ont tendance à ignorer. Yannick Dehée ne causera sûrement aucun remords aux critiques français, et même à ceux d'ici, à penser tout le mal qu'ils veulent de Claude Zidi, du scénariste Michel Audiard — qui aurait déjà dit, croyez-le ou non: «Je leur fais tout le temps le même scénario, ils ne s'en aperçoivent même pas.» — ou encore de Claude Lelouch, ce qui n'est pas très difficile. Pourtant, il réussit à établir d'intéressants parallèles entre le succès de certaines productions et l'évolution de la société française: la libération sexuelle avec les films de Brigitte Barbot, et plus tard les aventures croustillantes de Madame Claude; l'apparition du «nouveau règne du relativisme» dans les années 1980 avec **les Ripoux** et **Association de malfaiteurs** (deux comédies signés Claude Zidi); un certain féminisme qui s'impose dans une société aux éternels relents machistes avec **Adieu Poulet, la Femme flic, le Quatrième Pouvoir**, etc.

Ne reste plus maintenant qu'à souhaiter qu'un historien ou un sociologue d'ici, en s'inspirant de l'exemple de Yannick Dehée, s'attaque à la cinématographie québécoise et s'interroge sur des succès aussi importants que **Deux Femmes en or, Valérie, Cruising Bar, les Boys** ou **la Vie après l'amour**. Peut-être qu'une de nos vedettes locales incarne l'expression souveraine du Québec dans la splendeur de ses (multiples) contradictions... ■

## LE DEMI-CRONENBERG

par Jean-Philippe Gravel

— GRÜNBERG, Serge, **David Cronenberg**, Paris, Éditions Cahiers du cinéma, 2000, 189 p.

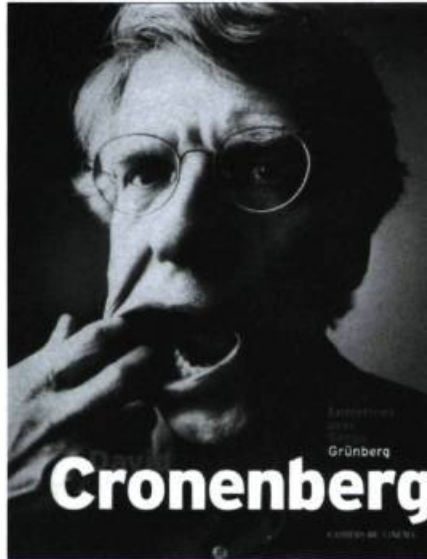
Il est difficile de rater un livre dont David Cronenberg est le sujet principal, surtout lorsque la majorité de ses propos viennent de la bouche même de ce maître d'un genre — appelons cela, à défaut d'un meilleur terme, la fiction tératologique — qu'il a quasiment inventé, et dont les intuitions visionnaires (ainsi **la Mouche** et **Rage** semblent préfigurer le transgénisme contemporain, alors que **Videodrome** aborda la réalité virtuelle près de 20 ans avant qu'elle fasse partie de notre futur immédiat) ne cessent d'être confirmées par les avancées technologiques de ce siècle naissant.

En effet, certaines œuvres se prêtent davantage que d'autres aux commentaires exhaustifs de leur créateur. L'œuvre de Cronenberg est de celles-là, ne serait-ce que parce qu'il paraît fort naturel que, pour un cinéaste aussi porté à travailler ses métaphores de prédilection dans la chair même de ses personnages, l'œuvre en question soit abordée «de l'intérieur»: par les termes mêmes de son auteur. Signalons d'emblée que le remarquable **Cronenberg on Cronenberg** de Chris Rodley (édité en 1992 chez Knopf, Canada — ouvrage par ailleurs plus économique que celui-ci) s'était déjà attelé à cette tâche, en condensant la matière de longs entretiens en un texte suivi qui ne prenait pas la forme d'une entrevue. Se trouvait distillée là, pour

ainsi dire, l'essence des entretiens et, par la même occasion, du discours du cinéaste: une référence, donc, mais qui, encore aujourd'hui, s'interrompt regrettablement en 1992 durant la préparation de **Naked Lunch**, élaguant ainsi les chapitres qu'on rêverait de lire sur la genèse, la fabrication et l'accueil de **M Butterfly**, **Crash** et **eXistenZ**.

Si l'ouvrage, publié directement en français, de Serge Grünberg se charge de combler ces gouffres (les entretiens et la rédaction du livre s'étalant d'août 1999 à février 2000), force est de constater qu'il ne représente qu'une demi-réussite. En effet, ce professeur qui est aussi critique aux **Cahiers du Cinéma** a signé un ouvrage dont la mise en pages (abondamment illustrée, et enrichie de quelques documents d'archives de la cinémathèque de Toronto qu'on aurait aimé voir plus nombreux) et l'approche éditoriale se fait dans la plus pure tradition **Cahiers...**: aucune coupe, aucun remontage, aucun resserrement des propos n'est offert ici: seulement un long dialogue effectué en une seule prise, avec ce que cela comporte de répétitions et, en général, de digressions... venant en lieu et place d'une véritable analyse suivie.

Ajoutons que cette approche a la qualité de ses défauts. Bien qu'il soit monté en chapitres qui suivent la chronologie de la filmographie cronenberguienne, ce suivi, dans les entretiens, est au mieux aléa-



toire. Et si cela permet par exemple à Cronenberg d'effectuer des sauts chronologiques qui favorisent des associations thématiques — aussi la section consacrée à **Shivers** aborde-t-elle exhaustivement **Crash**, deux films que plus d'une vingtaine d'années séparent bien que leur sortie ait suscité des controverses semblables —, on ne peut s'empêcher d'être parfois déçu par le tour périphérique que ces entretiens n'évitent pas d'adopter.

Le lecteur découvrira néanmoins le parcours d'un cinéaste que son statut

singulier, constamment guetté par la controverse, pousse à interroger la réalité autour de lui. L'œuvre de Cronenberg, par le biais de ses sujets et de leur traitement, devrait en principe être comprise de mieux en mieux, et pourtant on ne peut que constater qu'elle continue de choquer alors que la télévision et les médias de masse s'approprient un contenu voulu audacieux. Devant cette libéralisation apparente, le cinéma de Cronenberg continue de tracer mystérieusement la limite de l'acceptable («Il y a toujours des tabous qu'infailliblement je semble ébranler», dit-il à propos de la censure de **Crash**), alors qu'il n'y voit, au contraire, qu'une tentative de proposer de nouvelles poétiques du corps qui, espère-t-il, comportent leur beauté propre...

Reste qu'au lieu d'offrir un ouvrage guidé par une réelle vision, Grünberg semble avoir voulu offrir une matière brute, peu dirigée bien qu'elle soit de présentation agréable. À cet humble lecteur cependant, l'ouvrage de Rodley demeure la référence incontournable, celle autour de laquelle, justement, gravitent les entretiens de Grünberg. Au lecteur, alors, de se débrouiller avec ce livre qui jouit de la présentation d'un objet de luxe alors que sa rédaction paraît quelque peu bâclée. Mais qu'on se rassure, un demi-Cronenberg vaut encore mieux qu'un entier quelqu'un d'autre. ■

**SILENCE**

UN REGARD QUI ÉCOUTE  
LE SILENCE DES RÉALISATEURS,  
COMÉDIENS ET TECHNICIENS DANS  
LEUR PRÉSENCE AU MOUVEMENT  
COLLECTIF DE CRÉATION.

L'IMPRESSION DE CES IMAGES  
PAR LA TECHNIQUE DU TRANSFERT  
D'ÉMULSION DE POLAROID FAIT DE  
CETTE EXPOSITION UN VOYAGE ENTRE  
LA PHOTOGRAPHIE ET LE DESSIN.



**SILENCE**

**PHOTOGRAMMES DE VÉRO BONCOMPAGNI**

EXPOSITION PRODUITE EN COLLABORATION AVEC L'ASSOCIATION DES CINÉMAS PARALLÈLES DU QUÉBEC  
4545, AV. PIERRE-DE COUBERTIN • MONTRÉAL (QUÉBEC) H1V 3R2 • COURRIEL: ACPQ@MLINK.NET  
DISPONIBLE POUR LOCATION • RENSEIGNEMENTS: ACPQ - TÉLÉPHONE: (514) 252-3021 - TÉLÉCOPIEUR: (514) 251-8038