

Livres

Michel Coulombe, Denyse Therrien, Jeanne Deslandes and André Lavoie

Volume 16, Number 4, Winter 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/33860ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

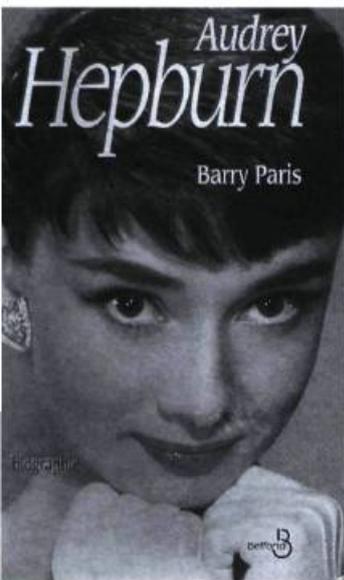
0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Coulombe, M., Therrien, D., Deslandes, J. & Lavoie, A. (1998). Review of [Livres]. *Ciné-Bulles*, 16(4), 60–63.



LA SURVIVANTE D'ARNHEM

par Michel Coulombe

— Barry PARIS, *Audrey Hepburn*, Paris, Belfond, coll. Biographies, 1997, 515 p.

Certaines biographies ont pour seule qualité d'être sulfureuses, de livrer au lecteur des ragots à la pelle, des révélations compromettantes en si grand nombre qu'on en conclue que Hollywood est bel et bien ce repaire de tordus que l'on dit et qu'il est inévitable qu'une partie des recettes en librairie s'envoleront en frais d'avocats. Le lectorat de ces ouvrages traversera avec déception, voire suspicion, la plus récente biographie de l'actrice Audrey Hepburn. Pas de caprices de stars, pas de caravane d'amants célébrités, pas non plus ce fabuleux sens du *timing* dans la mise en marché qui transforme la pile de biographies d'une chanteuse, dont on sait déjà tout, en un redoutable instrument de promotion pour son nouvel album. Rien de tout cela.

Cette biographie, bien documentée et correctement illustrée, de la vedette de *Sabrina* et de *My Fair Lady* semble à l'image même d'Audrey Hepburn, c'est-à-dire réservée. Pas question pour l'auteur de s'appesantir sur la douteuse influence maternelle, les jeux de coulisses du premier mari ou les accusations d'anorexie. Très respectueux sans donner dans l'hagiographie, tout au plus lève-t-il un coin du voile sur ces sujets. En bon journaliste, il s'attache à relater le fil des événements, décrivant le privé comme le public de l'extérieur et escamotant des pans entiers lorsque les témoignages et la documentation lui font défaut. En fait, le livre de Paris, dont le principal mérite est de couvrir efficacement son sujet, ne devient véritablement émouvant que lorsqu'il décrit les derniers jours d'Audrey Hepburn.

S'il y parvient, sans toutefois rendre l'actrice aussi attachante qu'une Ingrid Bergman, c'est qu'il a su nous faire aimer cette petite Anglaise abandonnée très jeune par un père aux sympathies fascistes et élevée aux Pays-Bas par sa baronne de mère gouvernée par d'immenses ambitions. Lancée à la scène grâce à l'intervention de Colette, Audrey Hepburn a vite fait de conquérir Hollywood et le cœur du public, ce qui ne l'empêche pas d'établir domicile en Suisse et en Italie, loin, très loin des plateaux américains et des collines de Los Angeles. Aussi tourne-t-elle

surtout sur le continent européen, au total tout juste 27 films avec les Wyler, Wilder, Donen, Vidor, Lester, Bogdanovitch et Spielberg qu'elle étale sur 40 ans. Pour elle, Hollywood constitue un moyen, pas une fin. L'actrice rejette donc un nombre considérable d'offres cinématographiques et il faudra se contenter de l'imaginer dans le *Lumière* que Jeanne Moreau avait pourtant conçu pour elle, chez Hitchcock, par exemple dans *The Birds*, en danseuse vieillissante dans *The Turning Point*, en Karen Blixen pour l'adaptation de *Out of Africa*, ou encore en Peter Pan, en Cléopâtre ou dans la peau d'Anne Frank.

Paris brosse le portrait d'une femme rescapée de la Seconde Guerre mondiale, impitoyable à Arnhem, une survivante consciente de son immense besoin d'affection qui doute de sa séduction et n'entretient, elle le confesse, que des ambitions limitées. Ce que l'actrice recherche par dessus tout, quoique à tâtons, c'est le bonheur. Elle épouse d'abord l'acteur Mel Ferrer, puis le psychiatre Andrea Dotti, et consacre des années de sa vie à ses deux fils avant de trouver la paix auprès de Robert Wolders, ne quittant plus son jardin que pour rendre hommage à des collègues ou mettre sa célébrité au service de l'UNICEF. Derrière son image d'actrice toujours élégamment vêtue, symbole même de Givenchy malgré le double handicap que constituaient sa haute taille et sa maigreur, se cachait selon toute évidence une femme secrète. Son biographe en esquisse la silhouette. ■

PROPOS ET CONFIDENCES

par Denyse Therrien

— Yoshikata YODA, *Souvenirs de Kenji Mizoguchi*, Paris, Éditions Cahiers du cinéma, coll. Petite bibliothèque, 1997, 160 p.

Quel drôle de livre que celui des souvenirs rassemblés par le scénariste attitré de Mizoguchi pendant plus de 20 ans, Yoshikata Yoda. Celui-ci a choisi le parti pris d'écrire une biographie professionnelle du «plus grand cinéaste japonais», sous la forme d'une longue lettre (111 pages!) pour répondre à la demande d'un rédacteur en chef qui voulait «quelques mots» sur Mizoguchi, cinq ans après la mort de ce dernier survenue le 24 août 1956. En fait, Yoda ouvre l'album aux souvenirs d'une façon extrêmement traditionnelle, en suivant la chronologie de leur collaboration, mais avec

des accents très personnels dès lors que le scénariste tombe dans les rapports ambigus que semblait entretenir le cinéaste avec lui. Ces rapports ressemblent à une relation d'amour-haine qui ferait le plaisir des psychanalystes. Mizoguchi est une figure paternelle omniprésente, et on ne reste pas insensible aux sentiments d'autorité, sous-jacents dans leurs rapports, qui s'apparenteraient facilement à une sorte de fascination amoureuse de la part de Yoda pour son patron, teintée d'un peu de masochisme. C'est donc à un véritable programme de lecture que Yoda nous convie en toute bonne foi, avec une dose de pudeur et d'exhibitionnisme mêlée et, dirait-on, inconsciente.

À travers les notes et les souvenirs de Yoda, c'est l'ascension professionnelle de Mizoguchi, l'histoire du cinéma japonais et certaines dates clés de l'histoire du Japon que l'on découvre au fil des pages. Sans jamais s'attarder sur l'un ou l'autre de ces aspects, le scénariste nous fournit des repères chronologiques de l'histoire du cinéma japonais et restitue un peu de l'atmosphère qui régnait dans les studios de cinéma au Japon, entre 1920 et 1957. Ces petites notations nous livrent une esquisse de la société nippone, que nous comprenons mal mais qu'il serait important de mieux connaître pour apprécier l'ensemble de la production japonaise et les films des grands maîtres.

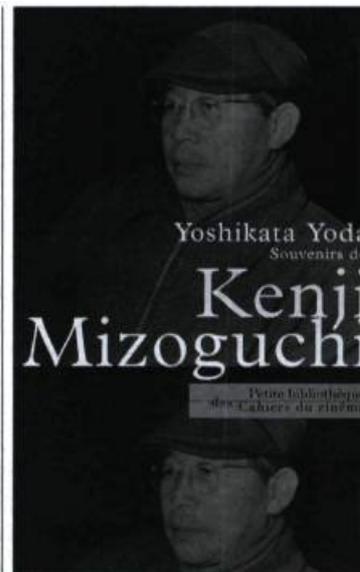
S'il fait allusion à certains autres cinéastes contemporains de Mizoguchi ou plus jeunes tels Ozu, Shindo, Kurosawa, pour n'en nommer que quelques-uns, il ne s'y attarde jamais et laisse entendre que Mizoguchi les surpassait tous. Issu d'un milieu modeste, sans grande éducation mais avec une immense érudition acquise à force de lectures et de curiosité intellectuelle, ce grand directeur d'acteurs nous apparaît comme un metteur en scène intraitable, extrêmement exigeant avec tout le monde comme avec lui-même, soucieux de dénoncer les travers du système et de la société, ainsi que l'injustice dont les femmes semblent être les premières victimes. En revanche, comme homme, il aurait manqué souvent de la plus élémentaire délicatesse, allant jusqu'à exiger de son scénariste qu'il retravaille des scènes la veille et le matin même de son mariage.

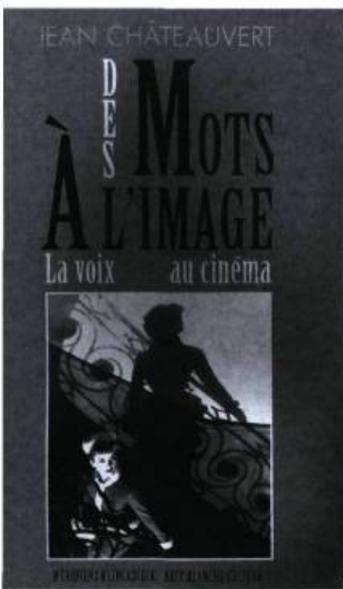
Mizoguchi supporte mal le laisser-aller et la paresse. Il tient à ce que toute l'équipe de tournage, ainsi que les comédiens, connaissent les conditions de vie des personnages qu'il met en

scène, en les resituant à leur époque et dans leur milieu social grâce à des lectures. Il n'est pas tendre envers ceux qui ne se plient pas à ses exigences. Dans ses rapports avec Yoda ressort une bonne dose d'autoritarisme, qui frise presque la cruauté mentale. On a carrément l'impression que leurs rapports professionnels étaient teintés de sadomasochisme. Il n'est pas d'insulte dont il n'a pas affublé Yoda à un moment ou à un autre. Cette tension entre les deux hommes donne à l'écriture de Yoda une texture particulière. Le lecteur sent que l'auteur passe constamment de l'admiration au dénigrement mais qu'il ressent, malgré lui, une immense tendresse pour cet homme qui l'a formé et qu'il appelle, dans ses meilleurs moments, Mizo-san, un surnom que donnaient ses amis au maître.

C'est dans cet esprit que Yoda nous livre le credo de Mizoguchi: «Sauf lorsqu'il s'agit de montrer un détail nécessaire à la compréhension d'une situation, les gros plans de petits détails n'ont aucun sens. Il suffit que, dans tout le film, il y ait une ambiance lyrique»; «Il faut savoir et goûter au superlatif tout ce qui est supérieur»; «C'est la charge de chaque plan qui fait vivre le film.» Disséminés dans «la lettre», les différents articles de ce credo ainsi que les grandes lignes de son esthétique — notamment l'importance du plan-séquence — sont suffisamment clairs pour que nous ayons, à la fin de la lecture, un portrait d'ensemble de Mizoguchi. De plus, Yoda aborde brièvement tous les films que Mizoguchi a réalisés entre 1922 et 1956, par la manière dont le cinéaste abordait le thème et par le travail d'écriture qu'il exigeait de son scénariste. En somme, à la fin, nous avons l'impression d'un double portrait dans lequel le cinéaste est en pleine lumière alors que le scénariste est dans son ombre mais très visible aussi.

La partie épistolaire du livre est précédée d'une préface de Jean Douchet, qui résume la production de Mizoguchi en l'abordant par le biais du combat politique et social. Une filmographie détaillée, établie par Tony Rayns, vient compléter l'étude. Si les premières pages de la lettre désarçonnent, on se laisse vite prendre par le ton. Yoda a l'air de nous livrer des secrets en chuchotant. C'est un livre qu'il faut lire d'une traite, pour rester dans l'atmosphère des confidences. ■





UN ÉCHO À L'IMAGE

par Jeanne Deslandes

— Jean CHÂTEAUVERT, *Des mots à l'image: la voix over au cinéma*, Paris-Montréal, Méridiens Klincksieck - Nuit blanche éditeur, 1996, 244 p.

«**T**out a commencé quand, par une belle journée d'été ...» raconte une voix tandis qu'à l'image les préparatifs du pique-nique vont bon train. Il n'en faut pas plus pour que le spectateur — bon enfant — se laisse guider par une voix *over*. Comme si les procédés d'énonciation du cinéma ne pouvaient suffire à tout dire; comme si le spectateur avait besoin qu'on le prenne par la main pour lui faire parcourir les chemins irréels de la fiction.

Dans le roman, le narrateur est une nécessité. Le cinéma quant à lui peut facilement s'en passer et laisser l'histoire parler d'elle-même. La voix *over* du narrateur est superflue. En ce sens, le titre de l'ouvrage, *Des mots à l'image*, exprime bien la relation obligée des mots exprimés dans l'espace neutre des «coulisses» du cinéma par la voix *over*. Car, puisque l'image peut tout raconter seule, la surenchère des mots devient un commentaire sur cette image qu'elle accompagne.

D'entrée de jeu, Châteauvert annonce ses couleurs en déclarant que les modèles d'analyses développés par les théoriciens de la littérature sont trop rigides. Conçus pour l'analyse du roman, ils ne donnent pas la latitude nécessaire à l'analyse du film. Ce carcan théorique écarté, Châteauvert s'inspirera d'un type d'analyse doté d'un surcroît de souplesse, celui d'Oswald Ducrot, lequel permet d'enchaîner à loisir les différents types d'énonciations propres au cinéma.

Rapidement, on avance vers une analyse qui répond pleinement aux besoins spécifiques du cinéma en matière de narration. À la différence du roman, le narrateur au cinéma ne peut être neutre. Même s'il n'apparaît jamais à l'écran et qu'on ne peut mettre d'image sur le personnage, il n'est pas pour autant dépourvu d'identité. Dans le roman, un narrateur peut ne rien révéler de lui-même; au cinéma par contre, sa voix le trahit. Elle sera celle d'un homme ou celle d'une femme, celle d'un enfant ou celle d'un vieillard. Elle aura des intonations, une texture et une couleur, autant d'éléments que le roman peut taire.

D'autre part, on l'a dit, la voix *over* n'est pas une figure nécessaire au cinéma. En temps normal, le cinéma raconte une histoire d'une manière «objective»; le narrateur en voix *over* viendra y mettre son grain de sel. Sa présence doit pouvoir se justifier et elle le fait souvent à la manière d'un aparté qui s'adresse à nous d'un ton complice.

Cette voix qui émane des «coulisses» du film pourra modifier le récit en nous disant qu'il s'agit d'un événement passé, d'un souvenir, d'un rêve; elle émettra son opinion et, du coup, biaisera notre lecture. Elle dirigera notre regard sur un détail à l'écran et elle a même la possibilité de mentir (lorsque ses dires entrent en conflit avec le contenu à l'image).

C'est dans cette perspective et avec un éminent souci de précision que Jean Châteauvert analyse le **Plaisir** de Max Ophüls (1952) et combien d'autres films! L'auteur travaille à l'élaboration d'un modèle d'analyse qui convienne davantage au film, un modèle qui tienne compte de la spécificité du cinéma en matière de narration. Les exemples abondent. Cet essai présente ainsi l'ébauche de nouvelles théories et l'auteur débroussaille, par la même occasion, un aspect mal connu du cinéma.

Les amateurs de théorie cinématographique et de narratologie savoureront avec délice cet ouvrage, car il pose un regard neuf sur l'énonciation filmique. ■

GRANDS MAÎTRES ET PETIT FORMAT

par André Lavoie

— Dominique AUZEL, *Alfred Hitchcock*, Toulouse, Éditions Milan, coll. Les Essentiels Milan, 1997, 63 p.

— Annette INSDORF, *François Truffaut: les films de sa vie*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Découvertes Gallimard, 1996, 144 p.

On mesure parfois la renommée d'un cinéaste non pas à la longueur de sa filmographie ou au nombre de récompenses prestigieuses reçues, mais bien aux articles, essais ou biographies, autorisées ou non, dont il fait l'objet. Si, par bonheur, il n'est plus de ce monde et que son œuvre ne

cesse de circuler, de panoramas en rétrospectives et d'hommages en copies restaurées, sa consécration est alors totale.

La mort d'Alfred Hitchcock (29 avril 1980) et celle de François Truffaut (21 octobre 1984) auront eu au moins l'effet de renouveler l'intérêt du public et des critiques pour une œuvre qui faisait déjà partie intégrante du paysage cinématographique mondial mais que certains tenaient pour acquise ou croyaient inutile de revisiter. Des années après le décès de l'un et de l'autre, ils attisent toujours autant de curiosité et d'enthousiasme; pas étonnant que les éditeurs nourrissent cet engouement, surtout auprès du jeune public cinéophile, alors que plusieurs de leurs films ont sûrement suscité autant de vocations de cinéastes que **Citizen Kane** d'Orson Welles, selon les dires mêmes de Truffaut. Nous avons déjà souligné le travail exceptionnel de Serge Toubiana et Antoine de Baecque avec leur biographie de François Truffaut (vol. 16 n° 2) et il faudrait rendre obligatoire à tous les étudiants en cinéma, qu'ils soient à l'UQAM ou à l'INIS, l'impressionnant *Cinéma selon Hitchcock* (Éditions Ramsay, 1983) du jeune et fougueux critique des *Cahiers du cinéma*. Mais à l'heure des bouquins «qui font le tour de la question en moins de 100 pages» et des guides «pour les nuls», qu'il s'agisse d'Internet ou des vins, pas étonnant que ces cinéastes prestigieux attirent l'attention des vulgarisateurs de même acabit. Les résultats ne sont pas toujours à la hauteur des sujets traités. L'ambition première des essayistes, ici Dominique Auzel, professeur de cinéma à Toulouse, pour Hitchcock et Annette Insdorf, journaliste américaine et amie du cinéaste, pour Truffaut, est d'abord de nous les faire découvrir, si ce n'est déjà fait, avec un brin de légèreté.

Mais les meilleures intentions ne font pas nécessairement les ouvrages les plus remarquables. Cette volonté de faire vite et bien ne sert pas toujours les auteurs et force est de reconnaître que les détours et autres pirouettes finissent par frustrer plutôt qu'amuser le lecteur. Ce malaise est particulièrement palpable à la lecture de *François Truffaut: les films de sa vie*, un ouvrage au ton franchement ampoulé où Annette Insdorf s'attarde surtout à dire du bien du réalisateur ou à voir ses films comme autant de reflets de sa vie. Bien sûr, quicon-

que connaît la collection Découvertes Gallimard sait pertinemment qu'il débarque dans le «Dysneyland» de l'édition: photographies couleur superbes, graphisme «éclaté» où la disposition du texte devient une surprise à chaque page, nombreuses citations disposées çà et là et au contenu anecdotique, etc. Heureusement, la collection propose toujours, en «complément de programme», une série de textes pertinents, dans ce cas-ci beaucoup plus substantiels, comme celui du regretté critique Serge Daney rédigé au moment de la sortie de *la Femme d'à côté*.

Dominique Auzel a eu la main plus heureuse avec le cinéaste préféré de Truffaut, Alfred Hitchcock. L'œuvre et la vie de cet «homme obsédé, frustré, refoulé, que le sexe démangeait constamment et qui, à défaut d'assouvir son désir, s'est transcendé dans sa création» n'ont pas fini d'épuiser les critiques et les historiens. Avec moins de pages qu'Insdorf, il réussit à bien cerner le personnage, à présenter les moments clés de son existence et à s'attarder sur les films les plus significatifs de sa carrière (**Rebecca**, **Vertigo**, **Psycho**, **North by Northwest**, etc.) plutôt que de passer en revue l'ensemble de son œuvre abondante, et parfois inégale. **Family Plot**, même s'il s'agit de son dernier film, ne mérite sans doute pas la même attention que **Rear Window**... Comme pour tous les ouvrages de la collection Découvertes Gallimard, les livres appartenant aux Essentiels Milan rivalisent en anecdotes et en citations de toutes sortes. Les cinéophiles trouveront d'ailleurs indispensable la liste «des apparitions d'Hitchcock», 38 au total, avec bien sûr le titre du film, la description de la «scène» et le moment, à la seconde près!, où, comme à son habitude, il traverse l'écran. L'auteur souligne même, comble d'horreur, les instants furtifs où le cinéaste jette un regard à la caméra...

Ni le *Alfred Hitchcock* d'Auzel ou le *François Truffaut: les films de sa vie* d'Insdorf ne feront date dans les annales de l'édition consacrée au cinéma. Ce sont de petits livres, vite lus, parfois amusants, toujours séduisants, qui ne susciteront aucune carrière de cinéaste et encore moins d'historien. Ils pourront juste nous rendre plus curieux. Là était peut-être leur seule véritable ambition. ■

