

Livres

André Lavoie and Jean-Philippe Gravel

Volume 20, Number 2, Spring 2002

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/33302ac>

[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

Lavoie, A. & Gravel, J.-P. (2002). Review of [Livres]. *Ciné-Bulles*, 20(2), 64–67.

LES OBSESSIONS DE L'ÉTERNEL BARBU

—
par André Lavoie

— BLUMENFELD, Samuel et Laurent VACHAUD, *Brian De Palma: entretiens*, Paris, Éditions Calmann-Lévy, 2001, 212 p.

Certains l'ont croisé dans la rue ou encore dans une salle obscure lors du Festival des films du monde de Montréal (FFM) (c'est dans un café de la rue Sainte-Catherine que j'ai eu droit à ce bien modeste privilège...), lui qui le fréquente assidûment depuis de nombreuses années. Mais Brian De Palma n'est pas du genre à ébruiter sa présence, préférant passer incognito malgré son physique imposant. Depuis plus de 30 ans, c'est à travers son cinéma que l'homme se distingue, et pas seulement comme le disciple d'Alfred Hitchcock (lui aussi a déjà passé quelques heures dans une cellule!) ou de Sergio Leone. Le réalisateur d'*Obsession* et de *Carrie*, taciturne et discret, à la ville comme sur un plateau de tournage, fuit comme la peste les studios de télévision et rechigne à donner des entretiens. C'est donc de haute lutte que les journalistes Samuel Blumenfeld et Laurent Vachaud ont pu passer quelques jours avec celui qui n'en est plus à un morceau de bravoure près.

Ces entretiens à la présentation luxueuse, remplis de photographies superbes, et dont la structure n'est pas sans rappeler celle du célèbre *Hitchcock/Truffaut* (chaque chapitre est précédé d'une suite de mots-clés et de phrases-chocs qui résumant le propos) nous permet de mieux connaître le plus effacé de l'illustre bande des barbus de Hollywood. À une certaine époque, ses amis Francis Ford Coppola, Steven Spielberg, George Lucas et Martin Scorsese portaient tous fièrement la barbe, marque distinctive de ce club sélect des réalisateurs à succès. Moins porté sur l'autocongratulation et, nuance importante, le seul à ne pas avoir fondé une compagnie de production, De Palma fait un peu figure de cow-boy solitaire. Grâce à des productions où, à chaque scène, on perçoit nettement «une euphorie, un plaisir de filmer, une jubilation», comme le précisent les auteurs, De

Brian De Palma

Entretiens avec Samuel Blumenfeld et Laurent Vachaud



calmann-levy

Palma a su composer un univers bourré de références et pourtant toujours singulier.

Enfant solitaire, et souvent à la traîne de son frère aîné que ses parents idolâtraient, c'est rapidement par le cinéma qu'il a pu faire sa place, même s'il a constaté que ses grands succès n'ont guère changé l'ordre des choses dans la dynamique familiale. C'est dans la fébrilité du New York des années 1960 que le jeune De Palma va trouver ses premières sources d'inspiration, capter toutes les audaces d'une scène théâtrale pas encore étouffée par les *musicals*, dont *Dionysus 69* témoigne avec éloquence. Après quelques productions confidentielles (*The Wedding Party*, *Greetings*) et un premier film pour la Warner qui allait tout droit au désastre, *Get to Know Your Rabbit*, où il aura la chance de croiser Orson Welles, le cinéaste va véritablement faire sa marque, d'un trait rouge vif, avec *Sisters*, mettant en vedette Margot Kidder, sa compagne du moment.

La suite des choses est aujourd'hui bien connue car, dès lors, De Palma n'aura de cesse de donner aux spectateurs moult frissons dans le dos et bien des cauchemars. Alors que l'horreur semble éternellement reléguée à la série B, il lui donne ses lettres de noblesse, faisant même de Sissy Spacek la première actrice nommée pour un Oscar dans un film dit «d'épouvante» qui fit date, *Carrie*. Maîtrisant «la

grammaire hitchcockienne» à la perfection, poussant la perversion et les clins d'œil à leur limite dans *Dressed to Kill*, le cinéaste voudra se renouveler et, surtout, se détacher des étiquettes qui lui collent à la peau, sans trop se faire d'illusions: «Je resterai [...] pour tout le monde un misogynne et l'homme qui a pompé Hitchcock.»

Sur le plateau de *Dressed to Kill*, Michael Caine affirmait que lorsque De Palma signifiait que la prise était bonne, c'était le seul encouragement à espérer de lui. Le cinéaste confirme cette réputation: «Cette froideur que vous évoquez à mon sujet, j'en suis bien sûr conscient. Mais c'est aussi ma façon de ne pas me laisser affecter par tout ce qui pourrait me détourner de mon travail. J'ai donc tendance à m'isoler. Il est vrai que je ne discute pas tellement sur un tournage, ni avec l'équipe, ni avec les acteurs. Ce serait à mon sens une dépense d'énergie inutile. Je suis tellement sollicité sur un plateau qu'il est impossible d'accorder à chacun l'attention qu'il réclame. En plus, la plupart des gens qui me parlent n'ont pas toujours grand-chose à dire.»

Pourtant, dans cet ouvrage passionnant de bout en bout, le réalisateur de *Scarface* et de *Raising Cain* ne se fait pas prier pour raconter de long en large ses difficultés avec les studios, le tournage infernal de *Casualties of War* en Thaïlande, l'échec, que dis-je le désastre!, de *The Bonfire of the Vanities*, son «amour du Canada», et son admiration pour Al Pacino. Par contre, il ne se prive pas de remettre à leur place les deux critiques aux allures de groupies et de rats de cinémathèque qui n'hésitent pas à partager leurs interprétations les plus farfelues. Par exemple: «Est-ce volontaire de votre part de débiter l'action d'*Obsession* en 1959, soit un an après la sortie de *Vertigo*?» Plus d'une fois, De Palma lancera un «Vous poussez un peu...», révélateur d'une certaine exaspération, fier d'un pragmatisme qui s'accorde mal avec la délire sémiologique des deux journalistes...

Le cinéaste profite tout de même de cette formidable tribune pour livrer toute sa pensée sur sa conception du cinéma, brouillant quelques pistes sur sa personnalité («Je ne crois pas aux conspirations, même si mes films en sont remplis») et

répondant avec aplomb à ses détracteurs («On m'a souvent dit que j'étais un voyeur parce que je faisais un grand usage de cette technique mais on oublie que le voyeurisme est une composante essentielle du cinéma.»).

Si De Palma ne réussit pas tout à fait à nous convaincre des grandes qualités d'acteur de Tom Cruise dans **Mission: Impossible** ou de la riche symbolique de **Mission to Mars**, l'homme se livre avec une franchise désarmante, ne cherchant jamais à se prendre pour un génie mais reconnaissant du même souffle avoir apporté au cinéma américain quelques électrochocs salutaires. Ceux qui sont encore hantés par les yeux exorbités de Sissy Spacek dans **Carrie**, par la démarche séduisante d'Angie Dickinson dans **Dressed to Kill** ou la course effrénée d'Al Pacino dans **Carlito's Way** vont lire avec avidité et enthousiasme cet ouvrage remarquable. Et vous pourrez toujours lui en glisser un mot si vous le croisez au prochain FFM... ■

QUAND LES CAHIERS S'ANTHOLOGISENT

par Jean-Philippe Gravel

— COLLECTIF, *Petite anthologie des Cahiers du cinéma: volume I – Le goût de l'Amérique* (255 p.); *volume II – Vive le cinéma français!* (256 p.); *volume III – La Nouvelle Vague* (318 p.); *volume IV – La politique des auteurs* (204 p.), Paris, Cahiers du cinéma, 2001.

On peut en penser ce qu'on voudra (et selon ses périodes, changeantes et nombreuses), **les Cahiers du cinéma** ont su se tailler une place assez unique dans l'histoire du cinéma, et... cette revue le sait. Quelle autre revue, en effet, peut se targuer d'avoir publié son histoire en deux volumes (résultat au demeurant d'un travail très compétent d'Antoine de Baecque), et d'avoir été le lieu de passage et de gestation d'individus qui comme Truffaut, qui comme Godard, Rohmer ou Rivette, allaient passer de l'autre côté de l'écran et ouvrir l'histoire du cinéma à un nouveau chapitre?



Cet acquis de prestige a certainement assuré une part de la pérennité des **Cahiers**, même si les évidents conflits œdipiens des équipes rédactionnelles subséquentes envers le bagage hérité de la génération Bazin-Truffaut allaient éventuellement — dans sa période marxiste-mao-dogmatique, notamment — lui faire filer entre les doigts une bonne dizaine d'années de cinéma. Tant et si bien qu'entre le «Nous» collectif des **Cahiers** et un «Je» à l'individualité exacerbée par les effets de style, le cœur de ses auteurs n'aura jamais cessé de balancer.

En théorie, donc, une revue qui affirme que «la critique est un art créateur en soi» prend au sérieux sa pratique et incorpore même par la bande à la «politique des auteurs» la signature littéraire du critique. Dans les pages des **Cahiers**, les textes atroces, insupportables de Jean Douchet ou d'Éric Rohmer sont tout aussi signés que le génie pédagogique d'André Bazin et la limpidité polémique de Truffaut. De quelque volume qu'on la prenne, l'«anthologie» des **Cahiers** offre donc des deux en quantité, d'où l'impression d'un *patchwork* où le meilleur côtoie le pire.

Le meilleur: certains textes charnières, voire définitifs, tel ce portrait de Martin Scorsese par Antoine de Baecque (volume I) ou cette brillante mise en question de la politique des auteurs par André Bazin (volume IV), texte quasi visionnaire qui parvient même à expliquer les dérapages ultérieurs de la revue; un hommage vibrant de Godard à Bergman («Bergmanorama», volume IV)... côtoient des textes qui tournent laborieusement autour du pot et qui se terminent juste au moment où ils deviennent intéressants (comme ce texte de Jean Narboni sur **E.T.**, qui finit par

l'amorce d'une réflexion sur le symbolisme anal du film sans aller plus loin), et, fait mystérieux, la publication dans le volume I (**Le goût de l'Amérique**) des textes d'introduction et de clôture d'un numéro hors-série **Made In USA** publié dans les années 1980 dont on offrira rien d'autre que le prologue et le mot de la conclusion.

C'est que l'approche de ces compilations de textes diffère beaucoup selon le thème. C'est dans le numéro **Nouvelle Vague** seulement qu'on trouve des entretiens: comme par hasard, accordés à des cinéastes autrefois rédacteurs connus aux **Cahiers**. À eux, puisqu'on reste en famille, on donne la parole. Quant à lui, le volume **Le goût de l'Amérique** laisse les auteurs de la revue faire preuve, souvent, de leur affection naturellement zélée pour ce cinéma. Le numéro sur la «Politique des auteurs» est sans doute le plus contrasté et le plus inégal, témoignant fréquemment de la tempête dans le verre d'eau critique d'une revue forcée, d'une équipe à l'autre, à remettre en question «l'héritage hérité» des rédactions précédentes tout en s'assurant bien d'asseoir son incontestable (*sic*) autorité (c.-à-d. les 19 pages de bavardage en table ronde, volume IV, p. 122-142).

Réunie par Antoine de Baecque, historien attiré de la revue, l'anthologie qui s'offre à nous, de quelque volume qu'on la prenne, offre donc une sélection inégale qui est sans doute loin d'être un *best of* mais témoigne assez vivement de la diversité de cette revue «très habitée à l'intérieur d'elle-même» (comme le disait Serge Daney). Les volumes de l'anthologie, vendus au prix de deux exemplaires de la même revue, offre un contenu semblable mais «historique»: une carte de visite à prix abordable donc

(bien que je défie le lecteur de se rendre au bout de deux paragraphes d'un texte de Rivette, de Douchet ou de Rohmer), qui ne remplace certainement pas le grappillage de l'intégrale de la revue, et qui, de plus, souffre, comme c'est l'habitude dans la «petite bibliothèque des cahiers du cinéma», d'un travail d'édition minimal pour ne pas dire bâclé. Pas d'appareil critique, donc, mais des tonnes de coquilles, certaines impardonnables — mots manquants dans certains titres de textes, sommaires et titres de textes épelés différemment («Aimer Fritz Lang» et «Aimez Fritz Lang»), etc. Confirmant encore une fois que, lorsqu'on en vient aux éditions de poche, les éditions *Cahiers*, qui se demandent peut-être pourquoi on devrait mettre les meilleurs onguents dans des petits flacons, manquent de rigueur: même l'équipe éditoriale de cette édition ne semble pas s'être souciée de relire son travail. Et nous alors? ■

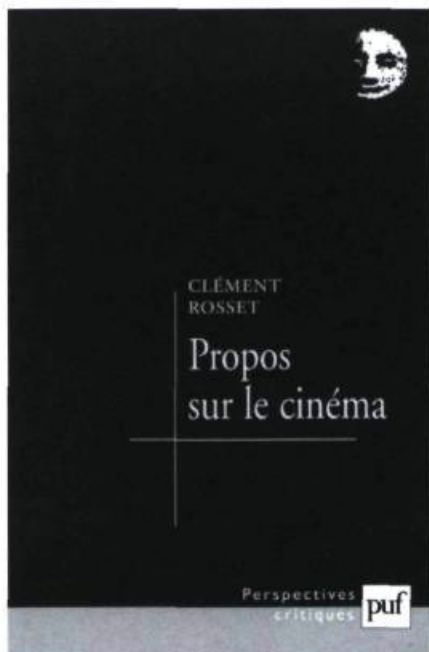
LE DILETTANTE

par André Lavoie

— ROSSET, Clément, *Propos sur le cinéma*, Paris, Presses universitaires de France, 2001, coll. Perspectives critiques, 137 p.

Même si la philosophie constitue la passion première de Clément Rosset, cela n'est pas incompatible avec son amour du cinéma, un amour qui n'a rien d'irrationnel et d'immodéré, l'homme reconnaissant avec une candeur honorable qu'il n'a pas tout vu ni tout lu, laissant à d'autres le soin de *dissérer sur des thèmes qu'ils maîtrisent* mieux que lui. Voilà, d'entrée de jeu, une position intellectuelle franche et rafraîchissante qui ne peut que le rendre sympathique à nos yeux, nous trop souvent bombardés par ces théoriciens parisiens qui n'hésitent pas à se prononcer sur tout, même s'ils n'entendent rien à rien du sujet qu'ils abordent...

Ce modeste bouquin rassemble différents textes de Rosset écrits entre 1979 et 1999, publiés dans différents ouvrages, et dont quasiment aucun n'est consacré exclusivement au cinéma. Les films



analysés (*L'Argent* de Robert Bresson, *The Lady Vanishes* d'Alfred Hitchcock, le cinéma de René Clair) servent surtout à alimenter le regard humaniste, voire psychanalytique, du philosophe qui forge à partir de ces œuvres une sorte de miroir pour lui permettre de mieux comprendre le monde qui l'entoure, la psyché des créateurs ainsi que ses propres obsessions. Ce n'est pourtant pas dans cette seconde section de ces *Propos sur le cinéma* que Rosset s'avère le plus éclairant, et le plus convaincant, autant sur son amour du septième art que sur le regard critique qu'il pose sur un milieu où la trivialité et la mesquinerie côtoient les éclairs de génie.

Codirecteur de la collection Perspectives critiques, Roland Jaccard s'entretient d'abord longuement avec Rosset, le tout enrobé d'une belle complicité, sur ses «goûts cinématographiques, souvent déconcertants et ironiques» et dont l'ensemble constitue un véritable plaisir de lecture. Le regard y est parfois mordant, parfois candide, toujours intelligent, alors que l'auteur de *le Monde et ses remèdes* et de *Route de nuit* ne cherche jamais à vouloir s'ériger en spécialiste ou en un quelconque détenteur d'un savoir exclusif.

Ainsi, il n'hésite pas à afficher ses préférences (les films de W.C. Fields ou *Monsieur Verdoux* de Charlie Chaplin,

«le chef-d'œuvre de son auteur») et du même souffle ne met pas de gants blancs pour égratigner au passage quelques monstres sacrés du cinéma que d'autres se refuseraient d'immoler sur la place publique: «[...] les films qui évoluent volontiers dans le vague (Bergman) ou qui tournent au ralenti (Ozu, et bon nombre de cinéastes japonais et scandinaves) ont une vocation naturelle à m'ennuyer.» Et il n'est guère plus tendre vis-à-vis de Jean-Luc Godard — «il ne mérite, comme on le dit après Corneille, ni cet excès d'honneur ni cette indignité» — soulignant au passage qu'il fut déjà sacré «le plus con des Suisses pro-chinois», ou s'inspire d'une blague du dessinateur Tardi pour ridiculiser les personnages d'Éric Rohmer: «Trimer toute la journée pour retrouver, le soir, sa coiffeuse à l'écran, vraiment je ne vois pas l'intérêt.»

Il n'y a pas que les cinéastes à mériter quelques volées de bois vert de la part de Rosset; ses textes sur le cinéma prouvent qu'il peut être aussi obscur, voire abscons, que bien d'éminents critiques, mais visiblement la confrérie ne lui plaît guère. Qu'on en juge: «Je me rappelle notamment avoir mis souvent le nez dans *les Cahiers du cinéma* qui m'agaçaient par leur engagement idéologique lequel se caractérisait [...] par un manichéisme primaire fondé sur les distinctions nouveau/conformisme et progressiste/réactionnaire, le tout couronné par un ton doctrinaire particulièrement déplaisant. [...] Quant à *Positif*, je n'en ai connu l'existence que par la commande d'un article que m'avait commandé son directeur, Michel Ciment, qui a refusé de le publier parce que j'y exprimais des goûts contraires aux siens.»

Bien davantage qu'un échange en forme de règlement de comptes, ces entretiens révèlent surtout la connaissance profonde du philosophe pour un art qu'il tient en haute estime, malgré une certaine légèreté dans la manière de l'aborder parfois: il parle du cinéma comme d'un «divertissement véritablement extraordinaire [...] au pouvoir lacrymogène d'une efficacité immédiate et irrésistible». Il émaille aussi bien ses propos de commentaires savoureux sur la période maoïste en France ou sur la série télévisée américaine *Sex and the City* («le ton est quel (mais) me paraît cependant devoir quelque chose à l'humour du

Déclin de l'empire américain de Denys Arcand. Je rêve peut-être. »).

Devant tant de finesse et de désinvolture, car les deux ne sont pas incompatibles dans le discours de Clément Rosset, on en vient presque à espérer que d'autres disciples de Socrate et des nostalgiques du Siècle des lumières se convertissent en grand nombre aux descendants de Méliès et à ceux des Frères Lumière. Rosset semble vouloir tracer la voie... lactée, pour reprendre le titre d'un film de Luis Buñuel, qu'il vénère, et ne se prive pas de le répéter dans ce petit ouvrage fort à-propos. ■

UN AUTEUR SOUS INFLUENCE

—
par André Lavoie

— BJÖRKMAN, Stig, *Gena Rowlands: Mable, Myrtle, Gloria... et les autres*. Entretiens. Traduit du suédois par Marie Berthelius. Paris, Éditions Cahiers du cinéma, 2001, 127 p.

Certains l'ont qualifiée de «Lauren Bacall vue de profil», d'autres d'icône du Hollywood de l'âge d'or, née dans la mauvaise décennie. L'actrice suscite l'admiration mais son talent, sa beauté et sa forte personnalité ont fait d'elle un personnage en constant décalage avec son époque, pendant longtemps trop imposante pour un cinéma aux ambitions artistiques souvent limitées. Gena Rowlands, ou Virginia Cathrine Rowlands à sa naissance en 1936, a l'étoffe d'une star sans pour autant jouer les figures inaccessibles et insaisissables. C'est cette image chaleureuse et reconfortante que révèle Stig Björkman dans ce livre d'entretiens où Rowlands se confie, sans pour autant faire de révélations fracassantes, ni de réflexions transcendantes; l'auteur avait d'ailleurs fait mieux, beaucoup mieux, en 2000 avec le cinéaste Lars von Trier, toujours aux Éditions Cahiers du cinéma.

C'est sur une véritable déclaration d'amour que s'ouvre cet ouvrage où Björkman raconte son coup de foudre pour



Mable, Myrtle, Gloria... et les autres

Rowlands alors qu'elle apparaissait à peine 10 minutes dans *Lonely Are the Brave* de David Miller, aux côtés de Kirk Douglas, en 1962. Le critique et cinéaste n'a cessé depuis de suivre la carrière de celle dont le destin sera intimement lié à celui du réalisateur John Cassavetes. Leur talent et leur magnétisme conjugués feront de ce couple l'un des tandems amoureux et professionnels les plus célèbres de ce qu'il était convenu d'appeler à l'époque le «nouveau cinéma américain», proposant des films, selon Rowlands, «plus proches de la manière dont les gens vivaient au quotidien».

Le quotidien de l'actrice, au cours des années 1950, va se dérouler plutôt devant les caméras de télévision et les scènes de Broadway, où elle se révèle exceptionnelle dans plus d'une pièce, dont *Middle of the Night* de Paddy Chayefsky, aux côtés d'Edward G. Robinson. C'est avec amusement qu'elle raconte qu'à la même époque le tyrannique Otto Preminger l'a «remerciée» d'une production théâtrale où elle partageait la vedette avec Henry Fonda; à propos du metteur en scène, elle dira, poliment, qu'il s'agissait d'un «homme étrange [...] qui avait ses démons».

Autre personnage énigmatique qui n'avait visiblement pas peur d'exposer ses tourments: John Cassavetes, cinéaste «follement normal [...] mais surtout intrépide», au dire de sa compagne. Il a fait de Rowlands son égérie et, avec le soutien de Ben Gazzara, Peter Falk et

bien d'autres, a jeté les bases du cinéma indépendant américain d'aujourd'hui. Les plus grandes réussites de Cassavetes incluent presque systématiquement la présence de la blonde actrice, qui composera des personnages extravagants, démesurés, dans *Gloria* par exemple, ou très souvent au bord de la folie, comme dans *Opening Night* et *A Woman Under the Influence*. On en saura malheureusement que trop peu sur les méthodes de travail du réalisateur de *Faces* et *Shadow*, alors que Rowlands tente d'adoucir l'image de tyran que certains ont voulu lui accoler. Elle se contente d'affirmer qu'il ne discutait jamais des personnages avec les acteurs et que, sur un plateau de tournage, le potinage était interdit; j'en connais plusieurs qui auraient été malheureux sous la gouverne de Cassavetes...

Si à quelque chose malheur est bon, la mort de Cassavetes en 1989 va permettre à Rowlands de travailler plus fréquemment avec d'autres réalisateurs, autant pour son fils Nick (*Unhook the Stars, She's so Lovely*) que pour Lasse Hallström (*Once Around, Something to Talk About*), Terence Davies (*The Neon Bible*) et surtout Woody Allen qui, dans *Another Woman*, lui donne sans aucun doute son plus beau rôle mis à part ceux que Cassavetes a composés pour elle.

Cette dernière partie de ces entretiens déjà trop superficiels ne fait qu'effleurer toutes ces collaborations, parfois fructueuses, mais aussi anodines, composées de téléfilms sans grand intérêt et de productions où elle côtoie Brooke Shields (*The Week-end*) ou encore Sandra Bullock (*Hope Floats*). Elle distribue les gentillesses (parfois dans un français approximatif, à cause d'une traduction plutôt bâclée) à tout un chacun (Gene Hackman, Sean Connery, Bette Davis, etc.) en égrenant son propos de rares anecdotes de tournage.

Quelle impression laisse la lecture de cet échange entre un critique admiratif, un peu trop peut-être, et l'une des plus grandes actrices américaines dont la carrière s'est longtemps confondue avec celle de Cassavetes? Qu'il vaut sans doute mieux revoir ses grands films pour découvrir toute la mesure, et la démesure, de la femme, de l'actrice, qui, comme beaucoup d'interprètes, se livre davantage en jouant qu'en causant... ■