

Livres

Michel Coulombe, Michel Euvrard et André Lavoie

Volume 17, numéro 1, printemps 1998

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/34314ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Coulombe, M., Euvrard, M. & Lavoie, A. (1998). Compte rendu de [Livres]. *Ciné-Bulles*, 17(1), 61–64.

CHAROGNARD AU CŒUR TENDRE

par Michel Coulombe

— Richard SCHICKEL, *Clint Eastwood, une biographie*, Paris, Presses de la Cité, 1997, 679 p.

À la sortie des innombrables biographies d'une certaine chanteuse nationale, on s'est longuement interrogé sur la proximité que le biographe consciencieux doit maintenir avec son sujet. Peut-il ou non monter dans son jet privé? Si oui, combien de fois? Et où doit-il s'asseoir? Richard Schickel, qui a interviewé Clint Eastwood pendant trois ans, n'a, de toute évidence, pas fait de ces questions pourtant fondamentales un sujet d'angoisse. En fait, Schickel fréquente Eastwood depuis des années. Il a écrit sa biographie non pas comme l'aurait fait un chroniqueur mondain, mais bien, ce qui constitue une rareté, avec le regard analytique d'un critique de cinéma. Il s'est surtout concentré sur la filmographie de Clint Eastwood. Aussi renonce-t-il à l'interminable survol de l'enfance et la jeunesse dans lequel s'enlisent tant de biographes hollywoodiens. De plus, malgré l'abondance évidente de la matière, il se montre très discret quant à la vie privée de l'acteur et réalisateur, homme secret et voyage, père de plusieurs enfants, légitimes et naturels.

Schickel trouve peu à dire sur la façon dont Eastwood est arrivé au métier d'acteur et ramène généralement la production d'un film au travail sur le scénario et à l'atmosphère sur le plateau. C'est qu'il doit de toute évidence composer avec une source particulièrement laconique. Le biographe, méthodique, n'en fait pas moins de l'excellent travail. En apparence, le Clint Eastwood d'aujourd'hui n'a que peu à voir avec l'apprenti comédien maladroit qui faisait ses débuts chez les jeunes talents de la Universal ou avec la petite vedette d'une série western routinière, *Rawhide*, qui surfait sur sa célébrité naissante en jouant au chanteur country, mais Schickel retrace sa lente évolution avec un tel soin qu'il n'y paraît pas.

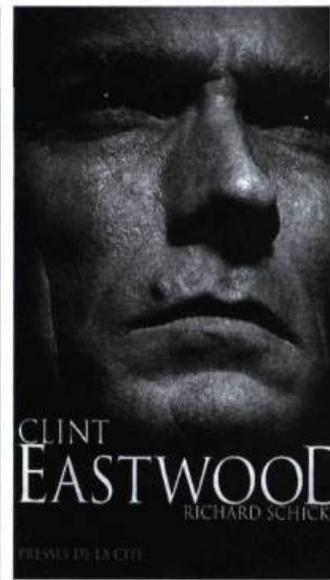
L'acteur, minimaliste, doit sa carrière cinématographique, tardive puisqu'il ne correspondait pas aux modèles des années 50, les Dean, Peck et Brando, aux westerns-spaghetti de Sergio Leone. Schickel se livre à une analyse approfondie de cette mémorable collaboration avec le cinéaste italien, qui laissera les deux hommes divisés pendant des années.

Il procède de la même façon pour l'ensemble des films interprétés ou réalisés par Eastwood. Il résume les intrigues (plutôt mal), les décortique, et passe en revue les grands périodiques et quotidiens américains pour percer à jour Clint Eastwood. Schickel, qui distribue généreusement bonnes et mauvaises notes, prend un plaisir tout particulier à tourner au ridicule les écrits de l'une des critiques américaines les plus estimées, la new-yorkaise Pauline Kael, qui semblait avoir fait de l'interprète de Harry le charognard sa tête de Turc.

Alors que Kael semble avoir figé à jamais l'image d'Eastwood, Schickel, lui, étudie les nuances et les variantes que celui-ci propose sur une quarantaine d'années, cow-boy, shérif, agent secret, policier ou militaire. Son ouvrage montre comment Eastwood a su tirer des leçons de ses tournages italiens et de sa fructueuse collaboration avec Don Siegel (*Coogan's Bluff*, *Dirty Harry*) pour bâtir son personnage, ce solitaire inquiétant qui repart comme il est arrivé, mais aussi pour s'affirmer comme réalisateur. Avec les années, en plus d'une vingtaine de films, du très peu coûteux *Play Misty For Me* au très peu réussi *Midnight in the Garden of Good and Evil*, Eastwood a gagné en respectabilité, se prêtant de bon gré à tous les hommages (dont cette biographie) depuis les années 80 et recevant l'Oscar du meilleur film pour *Unforgiven* comme un juste retour de choses. Il faut dire qu'Hollywood a bien des dettes à son égard puisque l'ensemble des films auxquels il est associé aurait récolté trois milliards de dollars (américains).

Aussi Eastwood est-il, depuis longtemps, maître de sa destinée. Il est assuré de la collaboration de la Warner et coproducteur de la plupart de ses films par le biais de sa compagnie, Malpasco. Par ailleurs, non seulement il choisit ses réalisateurs, mais il peut tout aussi bien virer celui qui ne lui convient pas ou lui reprendre le contrôle du film. Et ce qui ne lui va pas, pas du tout, ce sont les tournages qui n'en finissent pas. Eastwood leur préfère nettement les plateaux qui tiennent sur quatre ou cinq semaines et les petits budgets.

En bon Américain, Schickel fait toute une affaire de l'Oscar du meilleur film attribué à *Unforgiven*. Qu'on se le dise et qu'on en discute s'il le faut à l'ONU, l'Oscar est la mesure absolue du succès, l'indiscutable sceau de la consécration planétaire. Le biographe s'égare parfois dans les méandres de sa démarche analytique, notamment dans l'épilogue, où il en fait plus que le lecteur moyen de biographies n'en demande. On pourrait également lui reprocher



sa propension à se porter, plus que nécessaire, à la défense de son sujet et à s'insurger contre l'incompréhension de la critique. Tout de même, Schickel ne donne pas Eastwood comme un saint. Il le situe dans l'histoire du cinéma américain, lequel est à peu près complètement coupé de ce qui se fait ailleurs sur la planète, et s'intéresse plus particulièrement à la longévité de sa carrière, relancée dans les années 90 grâce à **Unforgiven** bien sûr, mais aussi à **In the Line of Fire** et **Bridges of Madison County**. Un récent sondage ne donne-t-il pas Clint Eastwood comme l'acteur préféré des Américains?

En fait, Schickel contribue à sa façon à nourrir un peu plus le mythe Eastwood. Ce qui justifie certainement sa place dans certains jets privés ou sur certains terrains de golf. Si les circonstances l'exigent, évidemment. ■

CORDES SENSIBLES

par Michel Euvrard

— Ariel SCHWEITZER, *le Cinéma israélien de la modernité*, Paris, L'Harmattan, 1997, 278 p.

Le livre d'Ariel Schweitzer, issu d'une thèse soutenue à la Sorbonne nouvelle, est consacré au cinéma dit de la «nouvelle sensibilité», deux douzaines de films réalisés entre 1965 et 1974 qui font entrer le cinéma israélien dans la modernité. Il s'agit donc d'une courte période et d'un petit nombre de films. Schweitzer a pris soin de les situer à la fois dans le cadre de l'évolution politique de la société et dans celui de l'histoire du cinéma israélien. Ce cinéma, peu diffusé en dehors d'Israël, même dans les festivals, est mal connu, peu étudié en français ou en anglais; son livre comble un vide et constitue une bonne introduction.

Le cinéma de la «nouvelle sensibilité» apparaît en 1965 avec **Un trou dans la lune** d'Uri Zohar. Il est le fait de jeunes intellectuels nés en Israël entre 1930 et 1940, vivant à Tel Aviv; ils n'ont pas participé à la guerre d'indépendance, sont parvenus à l'âge adulte pendant la «décennie calme» (1956-1967) de la vie politique d'Israël, et se sentent en conséquence détachés de la mythologie sioniste-socialiste qui régnait sur leurs aînés.

Passionnés de cinéma — les premiers ciné-clubs, les premières revues de cinéma datent de leur adolescence

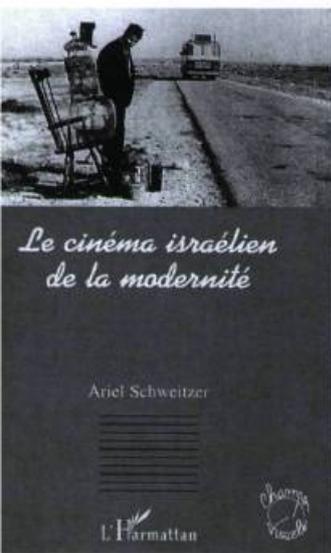
— ils ne se reconnaissent pas dans les premiers films de fiction «nationale-héroïque» israéliens comme **la Colonne de feu** (1956), **Sables brûlants** (1960), **Ils étaient dix** (1960), **Sinaïa** (1962), **la Femme du héros** (1963) ou des coproductions comme **la Colonne 24 ne répond plus** (1955) et **Exodus** (1960). Ces héros positifs incarnent les idéaux nationaux et sacrifient leur bonheur individuel et souvent leur vie à la construction de l'État, où la question arabe n'est jamais évoquée et les Arabes n'existent que comme obstacles au projet sioniste, et qui sont conçus sur les modèles hollywoodiens du western et du film de guerre. Ils ne se reconnaissent pas davantage dans les comédies «Bourékas» du début des années 60; celles-ci mettent en scène d'une façon caricaturale et démagogique la vie de famille des immigrants «orientaux» séfarades d'Afrique du Nord et du Moyen-Orient.

Ces jeunes gens, imprégnés de culture européenne et états-unienne et fortement influencés par la Nouvelle Vague française, vont pratiquer un cinéma d'auteur à petit budget, intimiste et largement autobiographique, délibérément apolitique, — mais comme dit l'un d'eux: «Pour nous, être apolitique était un acte politique» (Igal Bursztyn) — critique, par la dérision et la parodie, des valeurs officielles et du cinéma qui les véhiculait, autoréflexif, notamment par le procédé du film dans le film.

Ces films sont reçus avec enthousiasme par la critique, mais n'ont pour la plupart aucun succès auprès du public de cinéma; sans doute est-il rebuté par leur bavardage intellectualisant, leur froideur, par leur caractère fragmentaire (les séquences ne se succèdent pas selon une logique narrative), par leur refus du «happy end» et de l'identification, parce qu'ils renvoient à une culture qui n'est pas celle de la comédie populaire et du mélodrame.

L'insuccès commercial de ces films condamnera beaucoup de réalisateurs à ne pas en tourner un deuxième, et le cinéma de la «nouvelle sensibilité» disparaîtra vers le milieu des années 70, ou se fondra dans une production israélienne «mainstream» qui fait une place à un cinéma d'auteur plus professionnel, soutenu depuis 1978 par une prime gouvernementale à la qualité.

Outre les chapitres généraux d'introduction historique sur les caractères de la société israélienne au début des années 70, le cinéma israélien avant la «nouvelle sensibilité», le contexte culturel et économique du cinéma d'auteur, les caractères stylistiques



et thématiques du cinéma de la «nouvelle sensibilité», sa réception et les causes probables de son succès, Schweitzer consacre deux chapitres à l'étude détaillée, avec leur découpage par séquences, de deux films: **Un trou dans la lune**, déjà cité, et **Shalom, la prière de la route** (1972) de Yalki Yosha. Ce dernier représente le film emblématique d'une deuxième phase dans le cinéma de la «nouvelle sensibilité», marquée par la réapparition d'une thématique politique et sociale, et qui coïncide avec des années de crise et de doute de la société israélienne culminant avec la chute du gouvernement travailliste en 1977.

Ce découpage a l'avantage de donner une idée précise, détaillée et vivante des films, de leur contenu et de leur forme; il a l'inconvénient que les mêmes éléments thématiques et stylistiques, envisagés certes dans une perspective différente, se trouvent repris dans les différents chapitres, ce qui ne va sans répétitions. En outre, les coquilles, négligences et incorrections sont relativement nombreuses, comme souvent chez l'Harmattan. À ces légers irritants près, Schweitzer convainc le lecteur, par une démonstration clairement argumentée, que ce cinéma de la «nouvelle sensibilité», intéressante en lui-même, marque en outre un moment significatif de l'évolution, conflictuelle et contrariée mais nécessaire à ses yeux, de la société israélienne vers la définition et l'acceptation d'une identité culturelle pluraliste. ■

IL CONNAÎT LE CINÉMA

par André Lavoie

— René PRÉDAL, *l'itinéraire d'Alain Resnais*, Paris, Éditions Lettres modernes, coll. Études cinématographiques, 1996, n°s 211-222, 244 p.

L'actualité cinématographique ramène dans le paysage le réalisateur Alain Resnais et de nouveau, c'est sous le signe du succès et des honneurs. Ceux qui sortiront réjouis et curieux d'une projection d'**On connaît la chanson** aimeront peut-être explorer plus avant l'œuvre de ce cinéaste pas comme les autres. Alors que ses confrères de la Nouvelle Vague ont rapidement adopté un ton, un style et une manière pour ne plus en sortir, ou rarement (pensons tout particulièrement à Claude Chabrol et Jean-Luc Godard), Resnais n'a jamais cessé d'innover. Avec élégance et intelligence, il peut facilement passer du rire (**Smoking/No Smoking**) aux

larmes (**Nuit et Brouillard**), de l'émotion (**Hiroshima mon amour**) à la rationalité (**Mon oncle d'Amérique**), trébuchant parfois mais toujours capable de se relever dignement.

René Prédal nous invite à un survol de son œuvre, très riche et imposante mais somme toute peu volumineuse (huit courts métrages, 17 longs métrages) si l'on tient compte du fait qu'il a commencé sa carrière en 1948 avec **Van Gogh**. En cela, il se distingue déjà des Godard, Chabrol et Rohmer, qui semblent davantage tourner dans l'urgence. L'essayiste nous propose donc un parcours sur cet «écrivain qui se sert du cinéma», s'attardant sur les longs métrages, ceux réalisés après **Je t'aime, je t'aime**, ayant déjà consacré un premier essai sur le cinéaste et qui englobait ses courts métrages et ses premiers longs métrages. Rédigé bien avant la sortie de son dernier film, Prédal conclut son essai sur une analyse de **Smoking/No Smoking**.

L'itinéraire d'Alain Resnais n'a rien d'une biographie — ce n'est pas là que vous apprendrez que Sabine Azéma est la compagne du cinéaste —, et l'auteur, farouche partisan de la filmographie du réalisateur, en parle presque comme d'un parcours sans faille, soulignant les bons coups, laissant (volontairement?) de côté les égarements. De plus, il adopte une approche thématique («les harmoniques», «la violence», «la recherche du bonheur»), y insérant les films qui s'y inscrivent, délaissant les autres pour y revenir plus tard, tout en éloignant, jusqu'au dernier chapitre, le cas **Smoking/No Smoking**. Un peu comme si l'essai avait été rédigé avant la sortie de ce film et que l'éditeur avait exigé, à la dernière minute, de rajouter un chapitre...

Cette approche par thèmes causera quelques maux de tête au lecteur, sans compter que le cinéophile voudra certainement en savoir plus sur **Providence** et **Mon oncle d'Amérique** que sur **l'Amour à mort** et **I Want To Go Home** (Prédal explique l'échec de ce film de la façon suivante: «il séduit mais ne convainc pas»...), mais le succès semble encore et toujours suspect pour les critiques français, quoique le mal ne sévit pas qu'à Paris... Ce vagabondage est bien sûr nourri de propos du cinéaste, souvent pertinents et parfois même rigolos, mais il est parsemé de considérations «songées» qui laissent perplexes. L'auteur voit du génie dans une scène d'**I Want To Go Home** parce que «le masquage se fait par le jeu du cadrage: l'essentiel de la violence est maintenu cinématographiquement hors champ», il considère que «Mélo assume le cinéma en tant que spectacle

études

cinématographique

RENÉ PRÉDAL

*l'itinéraire
d'Alain Resnais*

211
222

et non miroir du réel» et il décrit sa méthode de travail comme si elle était tout simplement révolutionnaire: «on prend des personnages, on les met en situation ou on les fait se rencontrer puis l'on essaie d'imaginer comment ils vont réagir, ce qui fait progresser le scénario». Le plus servile des tâcherons d'Hollywood arriverait sans doute aux mêmes conclusions...

Puisque Resnais ne s'est jamais défini comme un «auteur», il a bien sûr ouvert sa porte à des scénaristes venant de tous les horizons. La partie la plus intéressante de cet essai présente l'évolution laborieuse de certains films comme **la Guerre est finie**, la dy-

namique parfois douloureuse qui s'installe avec ses partenaires et passe en revue quelques-uns des films qui ne sont demeurés qu'à l'état de projets (*Fantômas*, *Mandrake*).

Ceux qui voudront cultiver leur passion pour ce cinéaste inclassable devront sans aucun doute éviter de suivre cet *Itinéraire d'Alain Resnais*. Cette œuvre qui s'abreuve autant à la science, à la littérature, au théâtre, à la musique qu'à la bande dessinée ne se laisse pas saisir d'emblée. Pourquoi ne pas fournir les clés avec concision et une certaine humilité plutôt que de jouer à cache-cache avec le lecteur? ■

ÉVÉNEMENTS

Exposition — **Devant le petit écran: téléviseurs et souvenirs du Musée MZTV**

Dates: 20 mai au 27 septembre 1998

Lieu: Salle Norman-McLaren à la Cinémathèque québécoise, Montréal

Rencontre estivale ciné-vidéo

Dates: 23 au 28 juin 1998 — *Lieu:* Ottawa

Jazz à l'écran

Dates: 2 au 11 juillet 1998 — *Lieu:* Cinémathèque québécoise, Montréal

Festival international du cinéma fantastique

Dates: 10 juillet au 9 août 1998 — *Lieu:* Cinéma Impérial, Montréal

Festival des films du monde

Dates: 27 août au 7 septembre 1998

Lieux: Cinéma Parisien, Place des Arts, Cinéma Impérial et Complexe Desjardins, Montréal

Festival international du film de Québec

Dates: 3 au 9 septembre 1998 — *Lieu:* Québec

Mostra de Venise

Dates: 3 au 13 septembre 1998 — *Lieu:* Venise (Italie)

Festival international du film de Toronto

Dates: 10 au 19 septembre 1998 — *Lieu:* Toronto

International du cinéma de Sherbrooke

Dates: 10 au 20 septembre 1998

Lieu: Salle Maurice-O'Bready à l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke

Festival international du cinéma francophone en Acadie

Dates: 11 au 17 septembre 1998 — *Lieu:* Palais Crystal, Moncton

Cinéfest

Dates: 15 au 20 septembre 1998 — *Lieu:* Sudbury

Carrousel international du film de Rimouski

Dates: 20 au 27 septembre 1998 — *Lieu:* Cinéma Lido, Rimouski