Document généré le 1 juin 2025 19:05

Ciné-Bulles
Le cinéma d'auteur avant tout

Livres

Volume 22, numéro 1, hiver 2004

URI : https://id.erudit.org/iderudit/26043ac

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

(2004). Compte rendu de [Livres]. *Ciné-Bulles*, *22*(1), 60–63.

Tous droits réservés © Association des cinémas parallèles du Québec, 2004

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

STRATÈGES HOLLYWOODIENS

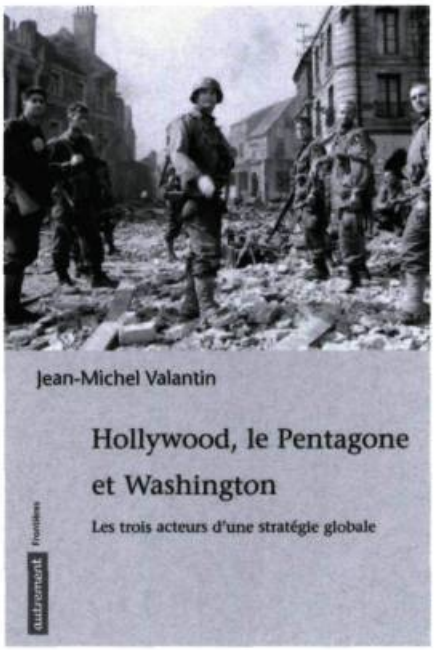
—

par Michel Coulombe

— VALANTIN, Jean-Michel. ***Hollywood, le Pentagone et Washington – Les trois acteurs d'une stratégie globale***, coll. Frontières, Paris, Éditions Autrement, 2003, 207 p.

Le cinéma américain constitue indiscutablement un prolongement, et même un instrument de la politique extérieure américaine, au pays comme à l'étranger. À l'affût, la machine hollywoodienne réagit invariablement au quart de tour. Jean-Michel Valantin analyse l'évolution de ces rapports entre la politique et le cinéma aux États-Unis autour de ce qu'il appelle, très justement, le cinéma de sécurité nationale. L'expression prend sa source dans le *National Security Act*, voté en 1947, qui aurait fait de l'État américain un État de sécurité nationale. Spécialiste de la stratégie américaine, l'auteur applique ses connaissances en études stratégiques et en sociologie de la défense au cinéma. Et non le contraire. Que ce chercheur au Centre de recherches pour la paix et la sécurité soit Français ajoute à l'intérêt de l'ouvrage, l'année écoulée marquant certainement un virage dans les relations franco-américaines, secouées par la guerre menée par les États-Unis et leurs alliés en Irak.

Valantin effectue un survol éclairé, passionnant, des rapports qu'entretiennent le cinéma et le pouvoir aux États-Unis. Chaque période pourrait évidemment être plus fouillée, mais le portrait d'ensemble permet de dégager des courants et de prendre plus justement le pouls de la situation actuelle. Au fil des ans et des films, l'avant-plan est occupé, successivement, par l'ennemi soviétique, la guerre du Viêtnam, la peur du nucléaire ou la menace terroriste. Si, dans les années 1950, ce sont les extraterrestres qui incarnent symboliquement la menace; aujourd'hui, terroristes et cinglés désireux de contrôler le monde ont pris le relais. En règle générale, Washington et Hollywood travaillent de concert. Les choses changent avec la guerre du Viêtnam, mais, observe



Valantin, la fracture n'est pas définitive. À preuve, « [en] 2002 un officier du corps des Marines déclara que les simulations mises au point à Hollywood permettaient aux soldats d'apprendre plus facilement à tuer en s'imaginant être dans un film ».

Selon l'auteur, « [par] le biais du cinéma, la sécurité nationale se voit attribuer une vocation autant stratégique que théologique et spirituelle ». Aussi il met en évidence la façon dont on présente les Américains comme le nouveau peuple élu, et il montre comment l'image héroïque et sacralisée de l'appareil de sécurité nationale se renforce quasiment d'année en année depuis 1996, c'est-à-dire la sortie d'**Independance Day**, un film riche en symboles. Il constate également que les Américains se définissent volontiers comme les sauveurs de l'ensemble de l'humanité. Qu'on pense seulement à **Armageddon**, dans lequel la planète est menacée de destruction par un astéroïde géant. S'il sait épingler certains courants comme les manifestations du syndrome Pearl Harbor, Valantin fait parfois flèche de tout bois. On peut ne pas être d'accord avec lui lorsqu'il fait de l'intrigue de **Gladiator** une métaphore du pouvoir immédiatement applicable aux États-Unis. Est-ce bien la trace que ce film a laissée?

L'auteur annonce trois pôles, Hollywood, le Pentagone et Washington. Il en présente d'abord deux, Washington/le Pentagone et Hollywood. Le pouvoir politique et celui des images. S'il faut compter un troisième joueur, une troisième force, c'est plutôt le public, la toute-puissante opinion publique. C'est sa résistance qui explique que « la légitimité et l'hégémonie des dispositifs nucléaires sont attaqués massivement par une série de films importants ». De plus, les studios s'alignent à plus d'une occasion sur la tradition philosophique américaine de méfiance et de pessimisme à l'égard de l'État. Trop de pouvoir effraie. Valantin s'égare parfois dans des lourdeurs qui sentent la thèse à plein nez, s'encombrant d'un jargon bien inutile (« l'idéal d'incapacitation des défenses terrestres ou maritimes », « l'auto-asymétrisation »). On a tôt fait de comprendre que, bien qu'il fasse de très judicieuses analyses de certains films, il n'est surtout pas un spécialiste du cinéma. Certes, il désigne correctement les acteurs spécialisés dans le cinéma de sécurité nationale, les Arnold Schwarzenegger, Sylvester Stallone, Denzel Washington, Bruce Willis et autres Mel Gibson. Mais lorsque, dans une rare manifestation d'enthousiasme, il décrit Stallone comme un acteur exceptionnel, il laisse à tout le moins perplexe.

On peut certes lui pardonner une faute d'orthographe (Ben Haffleck!), mais on se demande comment un stratège peut avoir présenté Rupert Murdoch comme le fondateur et propriétaire de CNN, lui qui, à la tête de Fox News, en est le grand rival. Enfin, il lui arrive ici et là d'en remettre, histoire de bien braquer les projecteurs sur un film. Ainsi, il laisse entendre que **Swordfish** est le grand succès de l'été 2001. Que dire alors de **Rush Hour 2**, **Jurassic Park 3** et **Planet of the Apes** sortis au même moment? De la même façon, il donne **La Somme de toutes les peurs** (**The Sum of All Fears**) comme le grand succès de l'été 2002. C'est oublier **Spiderman**, **Star Wars 2**, **Signs**, **Austin Powers in Goldmember** et **Men in Black 2**.

Dans un bref épilogue, Valantin s'inquiète, à juste titre, de l'image que le cinéma américain offre de son pays, la France (anéantissement de Paris dans **Armageddon**, comploteur néonazi dans **La Somme de toutes les peurs**). À la lumière des événements de 2003, on peut se demander s'il n'y aura pas, dans quelques années, matière à un nouvel ouvrage. ■

WARREN OU L'OBSESSION ANALYTIQUE

—

par André Lavoie

— WARREN, Paul. ***Fellini ou la satire libératrice***, coll. Les champs de la culture, Montréal, VLB Éditeur, 2003, 248 p.

Il a sûrement fallu à Paul Warren du courage et de l'abnégation pour accepter d'inclure la préface pas très flatteuse de Barthélémy Amengual dans son dernier essai, ***Fellini ou la satire libératrice***. Certes, le critique envie l'éminent théoricien d'avoir pu rencontrer Federico Fellini et s'incline devant sa profonde connaissance de l'univers du réalisateur de **Casanova** et **Satyricon**. Il lui reproche toutefois, d'une manière fort diplomate, ses « excès » d'analyse et de détails sur une thèse dont il ne remet pas en doute la légitimité mais plutôt l'approche pointilliste et absolutiste.

Pour l'ancien professeur de cinéma de l'Université Laval, auteur de l'essai ***Le Secret du star-system américain*** — un ouvrage également marqué par cette détermination acharnée de soumettre les œuvres analysées au carcan d'une théorie dont il a fait sa marque de commerce, celle du fameux *reaction shot*, supposée pierre angulaire de la rhétorique hollywoodienne —, le cinéma de Fellini serait surtout une puissante et formidable charge contre le fascisme. Il n'inclut pas seulement le fascisme tel que pratiqué par Benito Mussolini, celui que le petit garçon du village de Rimini a subi pendant son enfance, mais toutes les formes d'oppressions, d'abus de pouvoir, qui briment la liberté de pensée et d'action. Les cibles de Fellini sont depuis longtemps connues : le catholicisme, la politique et, bien sûr, la télévision, qu'il exécrait sans doute plus que tout... et dire qu'il n'a même pas eu la chance de connaître les débilités de la téléréalité.

Cette prise de position contre tous les fascismes s'amorce, toujours selon Warren, de façon discrète à partir des **Nuits de Cabiria** et trouve sa plus convaincante démonstration dans **Huit et demi**; il en fera d'ailleurs une analyse minutieuse qui confondra même ceux qui croient bien connaître l'œuvre du maestro... Pour l'essayiste, au-delà du « bric-à-brac décoratif », de « cette mosaïque sans centre de gravité » que peuvent représenter les films de Fellini, son langage cinématographique novateur et poétique, son désir constant de casser les attentes (voyeuristes) du spectateur et son refus d'adhérer à la conception du « personnage-vedette » révèlent les marques distinctives d'« un cinéma de la libération de toutes les fascinations et de tous les fascismes ».

Warren ne ménage pas ses efforts pour faire triompher sa thèse, braquant ainsi tous les projecteurs sur ce contestataire débonnaire. Il est vrai que Fellini n'a jamais été tendre, et parfois même drôlement cruel, envers les curés, les politiciens, les magnats de la télévision... et les critiques de cinéma! De plus, il a bien raison de douter de la désinvolture du cinéaste qui prétend ne pas avoir été influencé par le cinéma fasciste tel que dicté par Mussolini... et fabriqué dans les immenses studios de Cinecittà, une idée pharaonique du Duce devenue plus tard le véritable royaume de Fellini.

Englouti de considérations et d'observations dignes du plus zélé des entomologistes, le lecteur aura bien du mal à suivre la pensée de Warren, qui démontre à chaque page une érudition hors du commun, mais oubliant trop souvent de faire preuve d'un peu plus de pédagogie. Et devant le flot des arguments, on ressort de tout cela perplexe : chaque créateur bousculant les formes établies, réinventant un langage artistique, forçant ses contemporains à considérer autrement la réalité, n'est-il pas, à sa manière, un « anti-fasciste », un chantre de la liberté? Les grands cinéastes se sont battus autant pour faire leurs films que pour donner à voir aux spectateurs une nouvelle façon d'appréhender le cinéma, de révéler l'absurdité du monde et de dénoncer, peut-être, ses injustices.

Cette aridité du propos est aussi renforcée par une absence complète d'éléments visuels qui permettraient plus de limpidité. Lorsqu'il décortique une séquence de **Huit et demi** comportant neuf plans, on se demande pourquoi on ne trouve pas les photogrammes pour illustrer adéquatement le propos... Petit conseil à l'éditeur : on salue leurs efforts de s'imposer dans le champ des études cinématographiques, largement dominé par les maisons françaises, mais il n'est pas interdit de s'inspirer de leur savoir-faire.

À cette plongée souvent aride, on préférera, en amorce de l'ouvrage, l'entretien de Warren avec son réalisateur de prédilection, beaucoup plus près du journal intime, du récit de voyage, que de l'entrevue formelle. Encore là, tout comme Amengual, Fellini n'adhère qu'à moitié aux hypothèses de Warren — décidément, le théoricien a la vie dure! — et s'applique, avec humour, à entretenir son mystère. C'est d'ailleurs lui qui déclarait : « Je me suis inventé une vie afin de la raconter. »

Dans ***Fellini ou la satire libératrice***, Paul Warren prouve sa grande érudition doublée d'une admiration sans bornes pour Fellini. Mais, comme il l'a démontré à maintes reprises, tout particulièrement dans sa défense passionnée de l'œuvre de Pierre Perrault, sa ferveur le pousse parfois aux éloges excessifs. Même les convertis (au cinéma de Fellini) trouveront sans doute qu'il prêche un peu dans le désert. Si Warren prétend qu'« il fallait se méfier des dires de Fellini, et qu'il valait mieux le croire sur image que sur parole », on en profitera pour revoir les films de ce cinéaste qui n'aimait ni les fascistes... ni les étiquettes. ■

UN MONSTRE FAIT SON CINÉMA

par Pierre Pageau

— MÉRIGEAU, Pascal. ***Pialat***, coll. Biographie, Paris, Grasset, 2002, 349 p.

« Sachez que si vous ne m'aimez pas, je ne vous aime pas non plus. » Cette phrase, dite par Maurice Pialat au Festival international du film de Cannes, alors qu'il vient de remporter la Palme d'or pour **Sous le soleil de Satan** (1987), va lui coller à la peau comme un stigmate. Ses relations avec les critiques et le public se révèlent souvent houleuses. Celles avec les producteurs le seront tout autant : des 11 films tournés par Pialat, 6 ont été interrompus quelques semaines. Après l'échec du projet d'une superproduction sur la guerre d'Indochine, Daniel Toscan du Plantier dira ceci : « De toute façon, quand on tourne avec Maurice c'est déjà le Viêtnam, ce n'est pas la peine d'y aller. » De son côté, le producteur Pierre Braunberger qualifie le cinéaste de « monstrueux emmerdeur ». Et c'est en donnant de nombreuses informations comme celles-là, entre autres, que Pascal Mérigeau va rédiger sa biographie du « monstre » Pialat, publiée quelques mois avant sa mort.

L'introduction, qui porte sur les efforts faits par l'auteur pour rencontrer Pialat, en dit long sur le caractère misanthrope du cinéaste. Le premier chapitre, dans le prolongement de l'introduction, expose les causes de cette misanthropie; on les trouve, selon Mérigeau, dans une enfance de mal-aimé, par sa mère, son père, ses amis. Afin d'échapper à ses douleurs, Pialat sera peintre et comédien, mais c'est grâce au cinéma qu'il va s'épanouir pleinement. Il lui faut ce moyen d'expression très physique pour exorciser ses démons. Le cinéma de Pialat nous plonge dans la « merde », c'est-à-dire dans un réel souvent cru, intolérable, qu'on ne

voudrait pas voir. Il fait ses débuts au cinéma dans les années 1950 en signant quelques courts métrages. Même si les premiers livres sur la Nouvelle Vague incluent toujours son nom, grâce à des films tels que **L'Enfance nue** (1969) ou **Nous ne vieillirons pas ensemble** (1972), son rapport avec cette période du cinéma français fut assez problématique, incapable qu'il est de s'intégrer à la confrérie officielle de ce mouvement.

Mérigeau montre bien que **L'Enfance nue**, son premier long métrage, est très autobiographique. Comme le Truffaut des **400 Coups**, Pialat retourne à son enfance et à son adolescence en créant toutefois un personnage, François, beaucoup moins sympathique qu'Antoine Doinel. C'est un gamin de 10 ans, parfois sournois ou malfaisant, qui regarde le monde sans le comprendre, sans pouvoir y pénétrer ni y être heureux. Ses douleurs et ses blessures sont d'abord celles de Pialat. Il s'agit bien d'un *alter ego*. Mais la Suzanne adolescente d'**À nos amours** (1983), qui aime baiser mais qui n'aime vraiment personne, le Jean Yanne de **Nous ne vieillirons pas ensemble**, un cinéaste de 40 ans qui vit des ruptures, le prêtre de **Sous le soleil de Satan**, qui conduit Mouchette au suicide et qui meurt seul dans son confessionnal, seront aussi des *alter ego*. Ce sont tous des êtres rejetés et aussi, à leur façon, des « monstres ».

Avec **Van Gogh** (1991), Pialat trouve un personnage d'artiste maudit, un autre *alter ego*. Pialat, comme Van Gogh, s'attache au quotidien et tourne son regard vers les laissés-pour-compte : n'était-ce pas la meilleure façon d'introduire l'univers d'un peintre dont les tableaux sont très souvent des représentations d'objets usuels? Pialat choisit d'évoquer les trois derniers mois de la vie du peintre; Mérigeau nous fait alors comprendre que cela permet à Pialat de traiter de la maladie de Van Gogh tout en faisant écho à ses propres souffrances (ayant brûlé la chandelle par les deux bouts, il traînera rapidement et pendant longtemps des problèmes de cœur). Ce qui va davantage le séquestrer, l'isoler. Il ne tournera plus que **Le Garçu** (1995), référence encore à son enfance difficile, aux séparations et à la mort qui le guette.

Sachant que l'œuvre de Pialat échappe à toute classification, l'auteur cherche des constantes; il les trouve principalement dans des liens entre la vie et l'œuvre. Certains diraient qu'il s'agit aussi d'une faiblesse dans la mesure où un regard insistant sur les traces autobiographiques peut occulter le travail stylistique. Mais Mérigeau, critique au ***Nouvel Observateur***, sait aussi décrire, par exemple, ses méthodes de direction d'acteur : « Ses acteurs, il les place en situation d'exploser, et souvent ne conserve au montage que l'explosion elle-même... » La grande qualité du livre consiste toutefois à comprendre la nature de ce cinéaste maudit en se référant constamment à des préoccupations biographiques. Mérigeau affirme qu'« il a trop puisé dans sa propre vie pour que ses films n'expriment pas ses propres contradictions ». Le travail de Mérigeau nous pousse à faire une véritable relecture de l'œuvre du cinéaste et, de ce point de vue, le livre est essentiel pour bien saisir l'importance du cinéma de Maurice Pialat. ■

Ciné-Bulles sur le web
www.cinemasparalleles.qc.ca