

**24 images**

**24 iMAGES**

**Cin-écrits**

**André Roy**

---

Number 91, Spring 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23655ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this review

Roy, A. (1998). Review of [Cin-écrits]. *24 images*, (91), 35–36.

Lecteur: André Roy

## WONG KAR-WAI

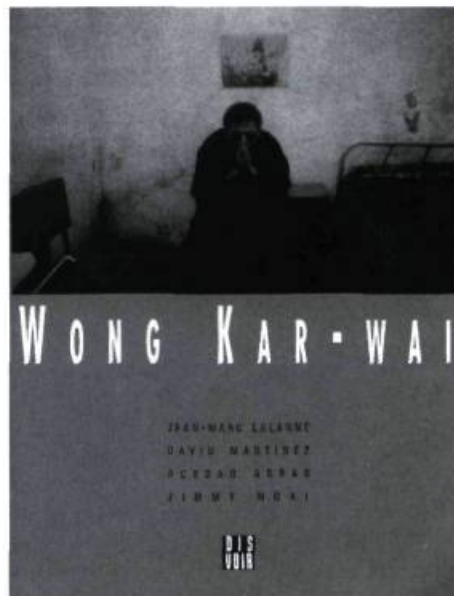
par Jean-Marc Lalanne, David Martinez, Ackbar Abbas et Jimmy Ngai.

Éditions Dis Voir, (s.d.), 128 p.

Dist.: ABC Livres d'art Canada.

Après dix ans de carrière et six films, le cinéaste hongkongais Wong Kar-wai est devenu la coqueluche des critiques et des cinéphiles. Avec raison, comme le prouve ce livre — on pourrait parler plutôt d'album tant le graphisme participe à la qualité d'une mise en pages luxueuse, avec ses nombreuses photos couleur montées d'une façon pertinente. L'ouvrage se compose de trois textes d'analyse et d'un entretien qui cernent la vision parfaitement maîtrisée de Wong Kar-wai. Les analyses sont modernes par leur approche, ne négligeant jamais l'aspect esthétique des films, leur forme bariolée et désarticulée. Elles s'attachent toutes au récit, à sa structure complexe, à la crise que le cinéaste lui fait subir et à sa prise en considération comme expérience de la vitesse. En fait, de *As Tears Go By*, qui reprend en le défaisant le film noir, à *Happy Together* et à sa négativité, en passant par le film de cap et d'épée (*Asbes of Time*) qu'il détourne, Wong Kar-wai n'a de cesse d'utiliser les images comme tableaux affectifs, des images qui doivent, effectivement, affecter le spectateur, soit le transpercer, lui entrer vraiment

dedans. Dans le long entretien avec Ngai, le cinéaste parle surtout des conditions de production à Hong-Kong (Kar-wai n'a pas le temps de se reposer) et des gens avec qui il travaille. Il dit qu'il fonce toujours tête baissée dans la réalisation et que ses films se présentent comme autant d'épisodes différents d'une même œuvre, — une œuvre qui mérite, comme ici, une attention complice et alerte, jamais complaisante. ■



## FRANCIS FORD COPPOLA

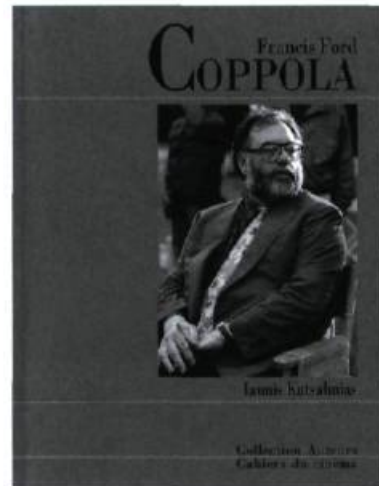
par Iannis Katsahnias, Cahiers du cinéma, coll. «Auteurs», 1997, 256 p. Dist.: Dimedia.

Cinéaste à part entière du cinéma américain, metteur en scène mésestimé (voir l'accueil mitigé réservé à son dernier film, *The Rainmaker*, pourtant très grand), Francis Ford Coppola est qualifié, au début du livre de Iannis Katsahnias, de réalisateur «raté» pour bien indiquer combien et comment ce créateur est l'auteur d'un monde obligatoirement personnel qui, de film en film, s'enrichit en vampirisant ses propres créations. C'est justement parce que chaque film de Coppola renvoie à un autre, qu'il cite ou caviardise, qu'il reprend ou détruit, que Katsahnias a composé un essai fait de spirales, d'incessants allers et retours. Son livre ne craint pas les écarts et les digressions afin de mieux saisir la force et le poids d'une œuvre toute tendue vers une utopie. Cette utopie serait à lire ainsi — et elle rejoint alors la fameuse phrase d'André Bazin sur le cinéma comme monde accordé

à nos désirs: le cinéma est une chose intégrale, un scénario imaginaire plus naturel et inspiré que la vie elle-même. Le cinéma chez Coppola est une mémoire intime, et Katsahnias au fil des pages tente de s'introduire en elle, allant chercher dans la vie même de Coppola ce qui nourrit ses films: la mort de son fils, sa fille Zoe, le sentiment de culpabilité qui l'habite très tôt, etc. L'essayiste s'y aventure sans jamais tomber dans le psychologisme primaire ou dans un «jungisme» de pacotille. Plutôt le contraire. Dans une dérive qui a des accents poétiques, Katsahnias, sans occulter les modes de réalisation et de production du cinéma (scénarisation, recherche de l'argent, problèmes de tournage, etc.) ni le texte filmique (avec ses codes, ses figures de style, son iconographie), appuie ses avancées par des références (à peu près jamais utilisées dans les études cinématographiques) qui vien-

nent déliter son analyse, la stratifier, lui donner un feuilleté. Ainsi Baudelaire, Goethe, Freud, Deleuze, Michaux, Lévinas, Nietzsche, Shakespeare, et j'en passe, enrichissent l'approche qui, alors, jouera à saute-mouton, zigzaguera, se reposera telle une aposiopèse et redémarrera sur une autre piste ou osera une autre hypothèse. L'auteur ne suit pas une exacte chronologie (il parle du *Parrain III* et du *Parrain I* en même temps); il fait des détours et des retours (*Conversation secrète* au chapitre I, puis au chapitre IV); il introduit un élément d'un film dans un autre (le court métrage *La vie sans Zoé* au milieu de l'analyse du *Parrain III*). D'une certaine façon, ce *Francis Ford Coppola* est l'exemple même du livre en tant que traces du processus de créa-

tion d'une œuvre, soit un ensemble de films qui est une totalité où chaque fiction est irréductible à elle-même et en même temps inséparable des autres. L'itinéraire aléatoire et têtard d'un Coppola le prouve amplement. ■





## LES ENFANTS DE LA LIBERTÉ. LE JEUNE CINÉMA FRANÇAIS DES ANNÉES 90

par Claude-Marie Trémois, Seuil, 1997, 285 p.

Dist.: Dimedia.

Claude-Marie Trémois, qui est critique à l'hebdomadaire français *Télérama*, avoue d'entrée de jeu que son livre sera subjectif, partial et polémique. Si son livre peut susciter quelques polémiques — mais j'en douterais —, ce sera moins du côté du lectorat que des cinéastes cités; certains trouveront qu'un tel a eu trop de lignes par rapport à eux, et tel autre se félicitera de n'avoir pas été égratigné. Bref, des peccadilles pour un ouvrage ni si partial ni si subjectif que l'auteure le croit. Souvent pertinente, Claude-Marie Trémois donne l'heure juste sur les quinze jeunes réalisateurs qui bénéficient, chacun, d'un chapitre. Mais son livre ressemble quand même à une auberge espagnole: Olivier Assayas côtoie Christian Vincent, Éric Rochant, Arnaud Desplechin et Laurence Ferreira Barbosa, Mathieu Kassovitz. On ne voit pas très bien ce qui les unit, ni d'ailleurs ce qui les différencie, car la visite de Trémois aux «enfants de la liberté» (un label qu'elle semble vouloir imposer comme, en son temps, Françoise Giroud avait inventé l'expression «Nouvelle Vague») manque singulièrement de profondeur. Les textes sont descriptifs, ressemblant plus à des reportages qu'à des analyses. Ils accueillent parfois même des extraits de critiques et de reportages publiés antérieurement dans *Télérama* par l'auteure elle-même ou par des collaborateurs! Et les huit constantes que Trémois décèle chez la génération des années 90 («L'air du temps», «La chronique», «L'ouverture», «Le plan-séquence», etc.) ne paraissent guère spécifiques au jeune cinéma français (faites le tour des dernières productions indépendantes américaines, et

vous pourrez arriver à de semblables conclusions). Parmi ses livres enfants du cinématographe hexagonal, l'auteure compte également des comédiens (Valeria Bruni-Tedeschi, Emmanuelle Devos, Karin Viard, Melvil Poupaud, etc.) et, pour n'oublier personne dans sa liste, elle rappelle que des vieux (Rivette, Rohmer, Resnais, entre autres) restent toujours jeunes, et, très judicieusement, que des jeunes paraissent bien vieux (Jacques



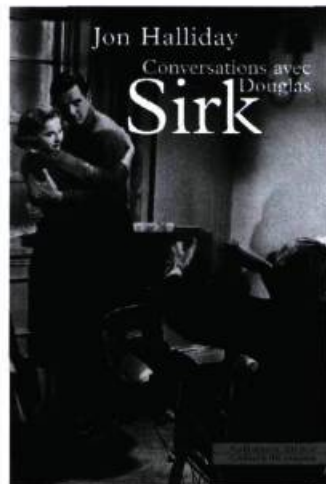
Audiard, Caro et Jeunet). Et dans l'envoi qui clôt son bouquin, elle récupère Lætitia Masson, Pierre Jolivet, Robert Guédiguian, pour n'en nommer ici que trois sur plus d'une quinzaine cités. Ouf! tout le monde y est! Ceci dit, son livre,

sympathique dans son fond, fera rêver toute personne qui a à cœur un cinéma national vivant et différent. De multiples facteurs (comme les aides gouvernementales, sur lesquelles Trémois fournit des renseignements, mais ce ne sont pas les seuls) permettent au cinéma hexagonal de survivre, d'être personnel, sensible, intelligent, non-conformiste et éclatant de jeunesse (depuis 1990, on compte chaque année l'arrivée de 20 à 30 premiers films). Ils lui permettent, surtout, d'être un lieu exceptionnel empêchant la domination d'un seul cinéma dans le monde: l'américain. Et si on pouvait tirer des leçons de l'exception française? Mais ça, c'est une autre question — et au Québec, côté questions, on n'est pas fort... ■

## CONVERSATIONS AVEC DOUGLAS SIRK

par Jon Halliday, Cahiers du cinéma, Collection «Atelier», 1997, 255 p. Dist.: Dimedia.

Longtemps méprisée par la critique, l'œuvre de Douglas Sirk (1897-1987), Allemand émigré aux États-Unis, de son vrai nom Detlef Sierck, fut redécouverte au moment même où le cinéaste décidait d'abandonner le cinéma, en 1960. Quelques critiques, comme Jean-Luc Godard, lui vouaient une grande admiration. Rainer Werner Fassbinder ne cacha jamais sa dette envers cet auteur cultivé comme dix. Il faut ajouter que plusieurs productions de Sirk étaient à l'époque des succès du box-office et n'étaient pas prises au sérieux par les commentateurs. Le livre de Jon Halliday (en anglais, *Sirk on Sirk*), publié en 1971, souvent réédité, aida beaucoup à changer les jugements sommaires portés sur les films, dont quelques mélodrames flamboyants de délire et de lyrisme. Halliday déploya lui-même beaucoup d'énergie à exhumer quelques réalisations de ce maître des sentiments. On constatera dans cette édition augmentée de *Conversations avec Douglas Sirk* (des conversations, en effet, et non des interviews) que ce poète des drames intimes possédait donc une culture immense, qu'il pouvait commenter tout autant Euripide que Shakespeare (dont il avait traduit les sonnets), Schiller autant que Brecht (qu'il avait connu), discuter de musique (naturellement!) ou d'art



bouddhique. On ne négligera pas, pour saisir cette intelligence, que Sirk a fait des études de droit, de philosophie et d'histoire de l'art, qu'il fut peintre et metteur en scène de théâtre. Ses confidences (sur la période nazie, sur Hollywood et son mode de production durant l'âge d'or, sur la série B, sur des acteurs comme Rock Hudson qui tourna avec lui huit films, sur le maccarthysme, etc.) sont souvent plus intéressantes que ses explications sur la construction et les choix esthétiques de ses œuvres. Je dirais même que certains commentaires, comme ceux sur *Written on the Wind* et *Imitation of*

*Life*, sont même discutables, en contradiction avec la morale des histoires racontées. Les propos du cinéaste sont empreints d'une idéologie du bonheur et de la réussite, alors que celle qui transparait dans ses récits cinématographiques est beaucoup plus ambiguë qu'il ne le pense (il faut presque toujours lire les films de Sirk au deuxième degré). Ces conversations, qui ne sont guère agrémentées de photos (il y en a tout au plus une dizaine), mais qui, heureusement, fourmillent d'informations, se ferment sur une biofilmographie, une bibliographie et un index des noms et sujets. Mais pourquoi a-t-on pris autant de temps pour les traduire en français? ■