

Olivier Curchod, *Claude Miller, une vie de films*, Paris, Les Impressions Nouvelles, coll. « Traverses », 2024, 534 p.

L'ouvrage qu'Olivier Curchod consacre à Claude Miller est précieux à plus d'un titre. D'abord, par son sujet, il remet en lumière un cinéaste trop méconnu, que la critique a peu à peu dédaigné et dont les films les plus récents sont paradoxalement tombés dans l'oubli (hormis *Un secret* et peut-être *Thérèse Desqueyroux*). C'est ce paradoxe que l'auteur cherche à expliquer, alors qu'une rétrospective à la Cinémathèque française (24 janvier – 9 février 2024) a permis de sortir de l'ombre certaines œuvres négligées.

Cependant, au-delà de ce qui pourrait n'être qu'une simple entreprise de réhabilitation, le livre frappe par son écriture. Le titre, *Claude Miller, une vie de films*, laisserait attendre une biographie : au-delà des 62 pages qui constituent le premier chapitre, il n'en est presque plus rien. Pour évoquer ce « cinéaste de l'intime » (p. 464), jamais Curchod ne se livre à une quelconque révélation intime : le seul « petit secret » rapidement évoqué en fin d'ouvrage figure déjà dans la notice Wikipédia. Ce qui intéresse l'auteur, c'est la force de l'œuvre, une œuvre dont tout l'art consiste à « dire les choses sans les dire », pour reprendre les mots de sa monteuse Véronique Lange (p. 296). Aussi constate-t-il des obsessions, des échos, des retours de composition, mais sans avoir la prétention d'en révéler les origines profondes ni de chercher à psychanalyser le cinéaste. Sa plume sensible s'applique surtout à faire (re)vivre les personnages de Miller dans ce qu'ils peuvent révéler de l'intimité de leur auteur comme de ses spectateurs – à commencer par Curchod lui-même. Cette démarche se double d'une approche de chercheur minutieux, puisque Curchod propose en réalité une étude génétique extrêmement précise de chacun des dix-sept longs métrages réalisés par Miller pour le cinéma, ainsi que de sa captation du spectacle de Didier Bezace *les Heures blanches*. Si Olivier Curchod isole certaines œuvres (*Garde à vue*, *Mortelle randonnée*, *Un secret*), il dégage surtout des cycles

pour parler de cette « vie de films », pour et par le cinéma. Certains de ces films – les plus heureux – sont ceux qui dessinent un parcours cohérent : la série des récits d'éducation adolescente (*l'Éfrontée*, *la Petite Voleuse*, *l'Accompagnatrice*), les films en coréalisation (*Je suis heureux que ma mère soit vivante*, *Marching Band*) ; d'autres rappellent combien la création soumet son auteur aux aléas de l'existence, faite de « turbulences » (*les Heures blanches*, *le Sourire*, *la Classe de neige*) et de « rebonds » (*la Chambre des magiciennes*, *Betty Fisher...*, *la Petite Lili*).

Fort d'un travail de dix ans de recherche et de rédaction, Curchod invite à suivre chronologiquement la genèse, la conception et la réception de chaque film. Et c'est là que l'écriture s'impose comme celle d'un écrivain. Reléguant en fin d'ouvrage ses sources (articles de presse, émissions radiophoniques et télévisuelles, entretiens avec le cinéaste, ses comédiens et collaborateurs et surtout archives personnelles), il n'a de cesse de soumettre la somme de ses informations à un récit qui vise à impliquer le lecteur auprès du cinéaste au travail. Sur ce point, le livre apparaît bien comme un modèle d'approche(s) et d'écriture. Pour faire sentir combien toute création avance vers un avenir incertain, le nombre de pages est le plus souvent proportionnel à la complexité et à la fragilité du projet, que celles-ci soient dues aux impératifs et difficultés de production (*Mortelle randonnée*, *Betty Fisher...*) ou au choix d'une prise de risque personnelle suite au succès (*le Sourire*, *Voyez comme ils dansent*). Car, comme François Truffaut, dont il a été directeur de production, mais aussi comme Alfred Hitchcock, référence constante, Miller tenait à conjuguer démarche d'auteur et succès commercial. De ce point de vue, il reste un cinéaste classique et les deux films auxquels, au bout du compte, sont consacrées le plus de pages sont ceux où sa double ambition trouve une manière d'aboutissement : *Garde à vue* et *Un secret*. Car en tant que cinéaste classique soucieux de donner vie à ses personnages, Miller était un « cinéaste d'acteurs », sachant tisser des liens profonds avec ses interprètes sur le plateau. Dans *Garde à vue*, réalisé sur la base d'un découpage minutieusement

storyboardé, une bonne partie du travail de tournage aura été de faire entrer dans le cadre l'exubérance de Michel Serrault. Sous couvert de mise en scène invisible, Miller parvient en réalité à faire coexister la présence d'un personnage auréolé de mystère et le spectacle d'une star histrionique en perpétuelle représentation, exigeant pour cela de Serrault une performance actorale dont la singularité sera finalement récompensée. De même, *l'Effrontée* fera de Charlotte Castang-Gainsbourg une image de l'adolescence marquant toute une génération, en même temps qu'elle fera accéder la jeune fille au statut de comédienne et de star iconique (que l'on songe à l'affiche et sa marinière...).

L'adaptation d'*Un secret* de Philippe Grimbert est à la fois un récit intimiste, comme celui de *la Classe de neige*, mais aussi un moyen pour la star Patrick Bruel d'obtenir la reconnaissance en tant qu'acteur dramatique (c'est sa présence qui permet de trouver les financements d'un film qui est aussi historique). Or, la performance de Patrick Bruel – comme celles de Cécile de France, Ludivine Sagnier et Julie Depardieu – doit s'imposer à l'intérieur d'un récit déconstruit, composé d'images mentales « à la Resnais » (dont Miller avait peu apprécié *Muriel*...). Là encore, tout le travail de Miller consiste à privilégier la performance actorale à l'intérieur d'une narration soumise au découpage, une narration qui, d'apparence classique, cache sa complexité et se nourrit de ce que l'on a appelé la « modernité » : *Betty Fisher*... prend pour modèle Robert Altman, *Voyez comme ils dansent*, Ingmar Bergman (autre référence constante). Comme le rappelle Curchod, Miller comme Martin Scorsese, comme Bertrand Tavernier, puise constamment à une solide culture cinéphilique.

Son souci de plier des personnages et une narration complexe aux exigences d'une forme de cinéma populaire explique en partie l'équilibre fragile des films de Miller, équilibre de plus en plus précaire au sein de l'industrie cinématographique au tournant des xx^e-xxi^e siècles; d'où le « suspense » que peut représenter chaque création et que donne à vivre Curchod. À une époque,

marquée par ce qu'on a appelé la crise des « films du milieu », par la segmentation des publics et par la coupure entre critique spécialisée et grand public, le parcours de Miller apparaît à plusieurs titres comme exemplaire, tant en matière de création que de réception.

Car si, comme l'auteur le rappelle, le succès ne dépend pas des critiques de la presse spécialisée, leur rôle devient déterminant lorsqu'ils décident de faire silence sur la sortie de certains films, fragiles qui plus est : ce fut de plus en plus le cas pour Miller... Les années 1990 semblent bien marquer, à ce titre, un tournant dans l'histoire de la critique pouvant expliquer, en partie, le déclin de certains auteurs populaires. Au-delà de ce qui ne pourrait être qu'un simple renouvellement de la querelle des Anciens et des Modernes (défendre Leos Carax, Cyril Collard, et la « nouvelle Nouvelle Vague » contre Miller, Tavernier, Corneau, Sautet, Leconte...), il conviendrait d'interroger la place qu'occupe la formation universitaire dans cette évolution. En effet, les années 1980-1990 ont été marquées par l'essor des études cinématographiques et beaucoup de critiques ont suivi un cursus universitaire. Or les études cinématographiques n'ont-elles pas conduit à « académiser » une certaine tendance critique, celle héritée des théories sémiologiques, marxistes et psychanalytiques du dispositif comme de l'approche deleuzienne de la modernité, pour en faire la pensée dominante du cinéma? N'est-ce pas via l'université que ces théories se sont peu à peu généralisées dans la presse spécialisée?... Dès lors, ce qui ne cadrerait pas avec la théorie partagée pouvait très vite se voir adresser une fin de non-recevoir, à moins d'être seulement taxé... d'« académisme ».

La force de Curchod est de se tenir loin de tout dogmatisme, toujours à juste distance, sensible et intellectuelle, de son sujet. Par son refus de voir les films comme des illustrations de théories du cinéma, par son souci de considérer les « films comme des films » – pour reprendre les mots du critique anglais Victor Francis Perkins –, il porte sur une œuvre trop méconnue un regard aiguisé et

pénétrant. Si le parcours de Miller apparaît, sous sa plume, comme exemplaire d'une certaine génération, l'ouvrage d'Olivier Curchod, à bien des égards, se présente comme exemplaire lui aussi.

David Lagain

Sylvain Garel, *le FLQ dans la cinématographie québécoise, le Front de libération du Québec en 250 œuvres*, Montréal, Éditions Somme toute, 2023, 600 p.

Une mentalité de clocher nous a souvent laissé penser que seuls les natifs de notre «Belle province» pouvaient le mieux parler des sujets qui nous concernent. Voici un contre-exemple. En effet, c'est un Français, qui n'est pas inconnu des Québécois de l'industrie du film, qui signe le plus important répertoire et essai sur le film felquistique au Québec. Sylvain Garel a créé le festival du Cinéma de Blois qui s'est tenu de 1991 à 1996 dans la ville dont Jack Lang fut le maire. C'est d'ailleurs pendant cette première période que l'auteur livre un premier opus sur le cinéma canadien (S. Garel et André Paquet, dir., *les Cinémas du Canada*, Paris, Centre George-Pompidou, 1992). Depuis lors, Garel a travaillé à une thèse de doctorat sur le sujet mais a abandonné ce projet académique pour le présenter sous la forme d'une somme. Voilà donc ce qu'il publie après trente ans de collectes et d'infatigables recherches. Son objectif n'est pas de rénover l'historiographie du felquisme ou de la Crise d'octobre, opération conjointe la plus documentée, ni de faire l'histoire du Front de libération du Québec (FLQ) comme l'a fait son préfacer Louis Fournier, mais bien de faire une analyse de l'ensemble de la production cinématographique relative au FLQ sous toutes les formes, y compris les *balados*, émissions de radio, documentaires peu accessibles. Non seulement l'auteur a recensé les sources aisément accessibles, y compris quand les titres sont peu évocateurs, mais il a, en outre, visionné l'ensemble de celles-ci pour les commenter, et il a surtout cherché à retrouver des

films inachevés, perdus, peu connus. En plus de ses recherches archivistiques, l'auteur a contacté nombre de réalisateurs pour obtenir des précisions sur un aspect ou un autre du scénario ou du déroulement du financement d'un film ou de sa réalisation proprement dite. Le lecteur ne sera pas surpris d'apprendre que le financement des films est aussi de nature politique et nul ne peut ignorer que certains films de Pierre Falardeau ont eu du mal à sortir en raison des embûches qu'il rencontra sur ce plan. Falardeau, le cinéaste le plus engagé de son temps, est celui dont le nom ressort, avec d'autres de sa période comme Gilles Carle, Denys Arcand, Pierre Perrault qui est aussi poète. Les chansons liées au FLQ sont également citées : parmi celles-ci, *Bozo-les culottes* (1967) de Raymond Lévesque et *l'Alouette en colère* (1972) de Félix Leclerc.

L'essai de Garel se présente ainsi comme un ouvrage de référence incontournable pour l'histoire du film québécois des cinquante dernières années et plus précisément du film politique, car les films recensés englobent ceux qui ont un lien indirect, partiel ou d'autre sorte encore avec le FLQ. Le lecteur y trouvera également une chronologie du FLQ, une chronologie du cinéma québécois, une présentation et une analyse globale du corpus qui tient sur environ 120 pages, une présentation cumulant le résumé et des informations sur les aléas de la réalisation de 207 films terminés, ainsi que de 18 œuvres inachevées, 17 projets et 12 films bonus. Les documentaires font l'objet d'une attention égale à celle qui est accordée aux films de fiction, les longs métrages comme les mini-séries. La perspicacité de l'auteur ne se dément pas s'agissant de l'analyse historique de la cinématographie québécoise, faisant montre d'une érudition encyclopédique à son propos. L'ouvrage se termine par un index onomastique, une bibliographie non exhaustive du FLQ, une filmographie exhaustive. En postface, Félix Rose, fils du militant indépendantiste, politologue et syndicaliste Paul Rose, déplore que des institutions privées et publiques n'aient pas conservé des œuvres jugées «encombrantes» ou «inutiles». Un autre enjeu polémique soulevé par