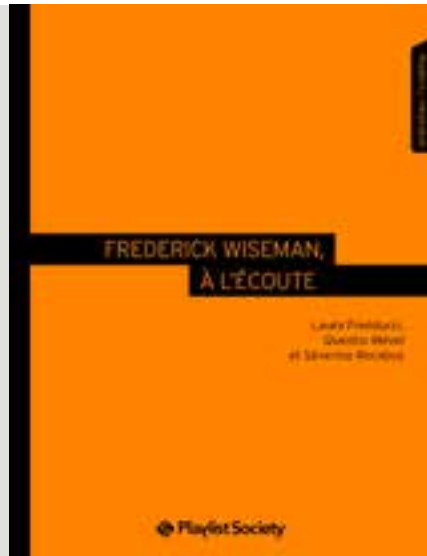


NOTES DE LECTURE

**Frederick Wiseman, à l'écoute**

Laura Fredducci, Quentin Mével et Séverine Rocaboy, Playlist Society, 2017, 128 p.

Ce petit volume est une introduction intelligente et fine à une partie de l'œuvre du maître du documentaire. Une sélection de dix titres a été faite pour former la base de ses deux parties : un essai par Fredducci et un entretien avec Wiseman, réalisé par Mével et Rocaboy après *Ex Libris – The New York Public Library*. Bien que cet entretien se concentre sur des grands titres, notamment *Titicut Follies* et *High School*, la section commence par des questions sur sa coopération avec Shirley Clarke. En 1964, Wiseman demande à la cinéaste expérimentale d'adapter à l'écran le roman de Warren Miller *The Cool World* qu'il veut produire. Et c'est toujours en tant que professeur de droit, et en partie pour des raisons pédagogiques, qu'il réalise lui-même, presque sans financement, le révolutionnaire *Titicut Follies*. Censuré pour des raisons politiques, sous le prétexte fallacieux de « nudité », ce film, que Wiseman décrit aussi comme *musical*, fait ici l'objet d'une discussion particulièrement fouillée. En fait, cette critique initiale le conduit à choisir le sujet de l'enseignement secondaire, car pour les documentaristes qui réalisent un film sur les institutions publiques le premier amendement de la Constitution américaine s'avère très



utile : pas besoin de permission spécifique. Faisant un saut de quarante-huit ans, la dernière discussion porte sur des aspects pratiques, tels le numérique ou l'évolution *apparente* vers des thèmes davantage culturels que sociaux – différence que le cinéaste renie catégoriquement. Pour la somme modique de huit euros, un manuel de qualité que même un spécialiste pourrait s'offrir.

Eithne O'Neill

Le Figurant

Didier Blonde, Gallimard, Paris, 2018, 152 p.

Dans ce roman merveilleusement bref, le narrateur évoque sa carrière de figurant qui commence par *Baisers volés* et une nuit d'amour avec une figurante, et qui s'achève en un paradoxe qui est aussi une évidence : on ne figure que pour disparaître. Dès lors, le récit mêle des souvenirs et la recherche de traces, patiente, minutieuse, maniaque. Rien ici de proustien : la mémoire ne restitue pas une miette du passé, il faut une enquête pour le reconstituer, des noms de rue, des numéros, des fragments de décor, des entretiens, des photogrammes, des filmographies. Cette stratégie ne rencontrera pas grand succès, sauf auprès du lecteur, pris au piège des détails, presque assuré de l'authenticité de l'histoire. À force de relations claires et complètes, Blonde nous persuade, une

fois de plus, qu'entre la félicité imaginaire et la réalité, ou plutôt les choses les plus saisissables dans leur précision, il doit exister une zone indéfinie qui ne remédie pas à leur séparation, mais la rend parfois indécidable : la persistance du lieu. Comment ne pas entrer à son tour dans l'enquête ? Notant que les *Cahiers du cinéma* avaient abandonné le jaune en 1968, on ne reconnaîtra pas quelques titres attribués à Mario Bava : voilà de solides preuves qui dénoncent la fiction, mais suffisent-elles pour tout révoquer en doute ? Les tentatives du lecteur sont aussi vaines que celles du héros, qui n'aboutit, en guise de dénouement, qu'à figurer, sans son amoureuse, dans un remake américain de *Baisers volés*. Or on sait que la fonction des remakes est d'effacer leur prototype.

Le travail au cinéma et les films dans leurs domaines les moins ostensibles, dans leurs zones d'indifférence deviennent ici la matière d'une narration inquiète : qu'en est-il du visible dès lors qu'il se dérobe à la conscience ?

Alain Masson

Naissances d'images. L'image dans l'image, des enluminures à la société des écrans

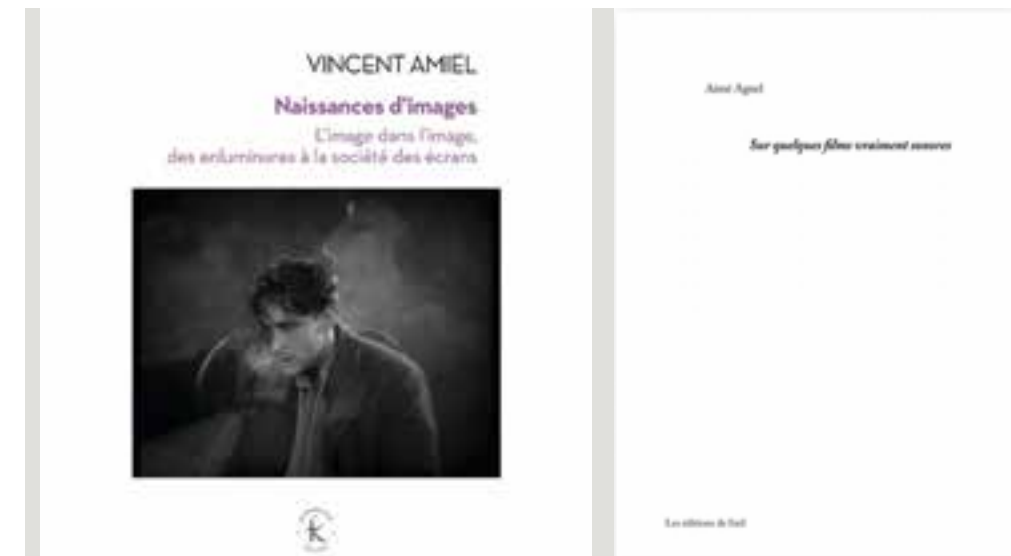
Vincent Amiel, Klincksieck, Paris, 2018, 116 p.

Le titre du nouveau livre de notre collaborateur n'indique pas toute la portée de son travail de réflexion. Certes il définit et examine des réalisations historiques d'enluminures d'images, du Moyen Âge à notre siècle, mais un dessein plus rigoureux s'affirme avec constance dans ces pages, dépourvues des rododromes habituelles aux théoriciens de la théorie. Si la ressemblance de l'image avec l'antécédent matériel, réel ou fictif, qu'elle allègue ne suffit pas à assurer l'unité de la représentation, il importe de comprendre comment il se fait de l'image devant nos yeux. Or cela arrive souvent, notamment au cinéma ! C'est du préjugé de la simple image, en somme, que cet ouvrage peut nous délivrer. En élargissant la notion d'enluminure, son

auteur examine des exemples très divers de dédoublement, bien loin de s'arrêter à la mise en abyme.

Animé d'un heureux souci de classification, il distingue cinq tournures où l'image accueille une sorte d'intrusion : le surcadrage enserre l'objet en redoublant l'encadrement ; l'inclusion fait entrer dans le lieu, par une ouverture, un autre lieu ; l'incrustation insère un élément figuratif dans le décor ; la surimpression laisse apparaître ou disparaître un objet second ; le polyptique ou l'écran divisé fait écho au cadre. La raison commune de ces procédés est de permettre à l'élément étranger de désigner comme image la surface qu'il occupe en partie ou qu'il borde. Amiel n'entend certes pas assigner à chacune de ces tournures une signification propre, unique et immuable : modestes et tenaces, les analyses historiques qu'il mène illustrent au contraire la diversité, voire la singularité de leurs effets. Mais le principe de désignation de l'image par l'autre image demeure constant. Autant que d'autres expériences et plus nettement peut-être, il implique qu'une intention particulière gouverne les regards lorsqu'ils reconnaissent une image dans des croûtes disposées à plat sur une toile ou des pixels qui grouillent sur un écran ; on l'oublie trop.

On pourrait sans doute contester quelques-uns des exemples : se faire fort par exemple d'esquisser un scénario propre à réunifier la *Réunion de famille dans une cour* de Pieter de Hooch, donc de nier qu'une ouverture d'inclusion y soit présente ; dans le même sens, comment ne pas voir dans *l'Intérieur hollandais* d'Elinga (université d'Oxford), qu'Amiel ne cite pas quoiqu'il s'appuie beaucoup sur ce peintre, une relation narrative, contraste ou suite ironique, entre à gauche le grand tableau de Persée secourant Andromède au pied duquel un chien se dispute avec un sapajou et à droite l'homme qu'on voit s'éloigner par la porte ouverte et auquel un enfant fait un signe d'adieu, tandis que la femme se détourne à peine de sa lecture pour regarder le bambin ? Ce débat aurait son importance ; il repose aussi sur le degré de précision qu'on demande à la description, à la légende susceptible de qualifier l'image : il faut sans doute accepter beaucoup d'indécision (est-ce bien un sapajou ? est-ce même un singe ?). Les



tournures qu'étudie Amiel n'ont peut-être pas toujours la forme pure qu'on est tenté de leur prêter.

En revanche les conséquences sur nos habitudes de critiques ne sont pas négligeables : Murnau, Gance, Marker, Resnais, De Palma, Greenaway, Wenders se disputent ici la place d'honneur. Mais n'est-ce pas aux dépens d'une tradition d'objectivité du spectacle filmique ? Quoi qu'il en soit, le mérite de *Naissances d'images* reste entier : ce livre aiguise comme il convient notre attention sur les « stratégies » qui aboutissent à la production d'images.

Alain Masson

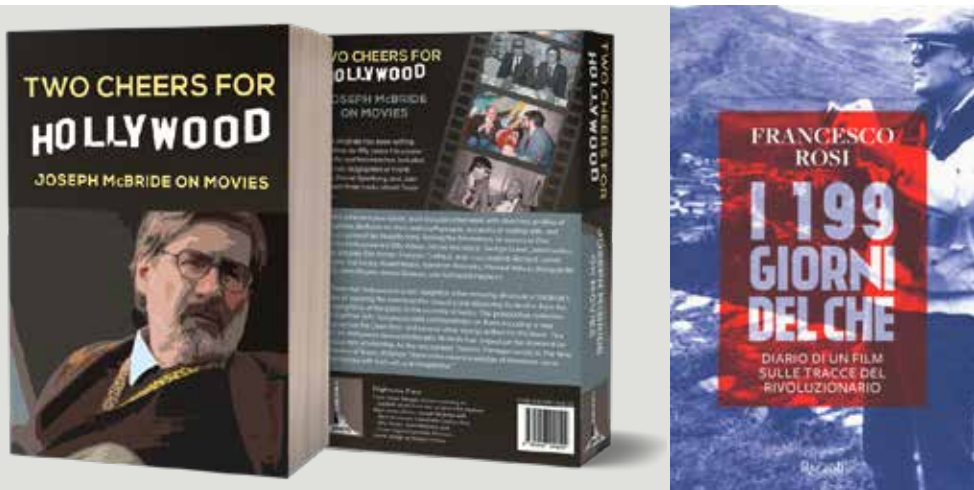
Sur quelques films vraiment sonores

Aimé Agnel, Les éditions de l'œil, Montreuil, 2018, 160 p.

Musicien, psychanalyste, auteur d'ouvrages remarquables sur Ford et Hitchcock, Aimé Agnel inscrit ce beau livre dans la lignée d'Adorno et Eisler et des *Notes sur le cinématographe* de Bresson. Observant que la plupart des cinéastes sont plus attentifs à l'image qu'au son, dénonçant la vague et illusoire « fusion » du son et de l'image, il estime que l'un et l'autre doivent être traités de façon autonome ; il regrette que la musique de film soit trop souvent, selon le mot de Stravinski, « du papier peint », une paresseuse paraphrase qui souligne ce qui est déjà présent dans l'image. Il considère que les images et le rythme du cinéma muet constituent une musique suffisante pour l'« audition intérieure » du spectateur. Le premier intérêt du livre réside dans les analyses subtiles et sensibles d'emplois du son et de la musique qui les font travailler soit en relais de

l'image soit en tension avec celle-ci ; exemples empruntés principalement à Bresson, Godard et Straub, mais aussi à Vigo (*Zéro de conduite*, musique de Maurice Jaubert), Renoir (*Boudu sauvé des eaux*), Ford (*Le soleil brille pour tout le monde*) ou Resnais. Pour le muet, on citera *L'Aurore* de Murnau, *Cœur fidèle* d'Epstein, *Enthousiasme* de Vertov ou *Wild Oranges* de Vidor. Agnel a ses têtes de Turc, les tenants de la « narrativité intentionnelle » de la musique, parmi lesquels Max Steiner, Georges Auric (*La Belle et la Bête*) ou Leonard Rosenman (*La Fureur de vivre*). Certains de ses jugements ne sont pas incontestables. L'oreille musicienne de Visconti est-elle plus fine dans *Mort à Venise* que dans *Le Guépard* ? N'en déplaise aux mânes de Langlois, divers choix musicaux accompagnent le muet avec bonheur, soit en « explicitant » sa musicalité interne, soit en jouant de l'autonomie du son et de l'image (Tao Ehrlich aux percussions sur *Finis Terrae* d'Epstein). Enfin je crois qu'Agnel sous-estime la complexité du fonctionnement des musiques hollywoodiennes derrière leur apparente évidence ; je pense au générique de Max Steiner pour *Mildred Pierce*, assez proche de celui de Jaubert pour *Le Quai des brumes*, ou au prologue musical de Dimitri Tiomkin pour *Duel au soleil*, qui comme chez les Straub se fait entendre en l'absence de toute image. Mais Agnel a cent fois raison d'attirer l'attention sur ce qui, malgré Michel Chion et quelques autres, demeure un point aveugle de l'analyse filmique ainsi que sur le mirage fréquent de la « fusion » de l'image et du son, tantôt asservi à celle-ci, tantôt l'oblitérant.

Jean-Loup Bourget



*Two Cheers for Hollywood :
Joseph McBride on Movies*

Joseph McBride, Hightower Press, Berkeley, Californie, 2017, 696 p.

Joseph McBride est un des grands historiens du cinéma américain et ses biographies de John Ford, son réalisateur préféré (*À la recherche de John Ford*, Actes Sud/Institut Lumière, 2007), et de Frank Capra (*The Catastrophe of Success*, Simon & Schuster, 1992, où il révèle la face cachée du grand metteur en scène) ont fait date. Pour célébrer ses cinquante ans de commentaires sur le cinéma, il publie aujourd'hui un imposant volume grand format qui regroupe soixante-quatre articles et montre l'étonnante variété de son activité critique depuis les longs entretiens avec Wilder, Cukor ou Ford, jusqu'aux visites sur les tournages de *Complot de famille* de Hitchcock, du *Dernier des géants* de Siegel et de *En route pour la gloire* d'Ashby en passant par des essais sur James Whale, les frères Coen ou les rapports de Joe Dante avec Steven Spielberg.

Ce qui frappe dans cette anthologie, c'est sa nature très personnelle. McBride n'hésite pas à prendre position et à croiser le fer avec ses confrères comme Peter Biskind auquel il reproche dans ses ouvrages sur le nouvel Hollywood de privilégier le potin et de surévaluer son sujet, ou comme Jim Hoberman souvent hostile aux frères Coen. Il fut ainsi le premier à écrire une biographie informée de Steven Spielberg avant que celui-ci ne devienne un réalisateur respecté et pris au sérieux par la critique. Le titre de son ouvrage *Deux Bravos pour Hollywood* s'inspire de celui de E. M. Forster *Two Cheers for Democracy* mais il ne cache pas son désenchantement devant l'évolution globale du cinéma américain, l'influence néfaste des *blockbusters* au milieu des

années 1970 et le déclin de la cinéphilie. Il se souvient ainsi de sa réaction après avoir vu *La Guerre des étoiles* : « Je me suis rendu compte que j'avais vu le futur du cinéma – du bruit et du chaos et des effets spéciaux spectaculaires liés à une histoire d'une stupéfiante banalité avec des personnages de carton-pâte, des thèmes juvéniles et une politique réactionnaire. » Un parfum de mélancolie accompagne son livre, par ailleurs étonnamment vivant dans les portraits des artistes qu'il a rencontrés.

Adeptes à ses débuts de la politique des auteurs, McBride en est venu très vite à mesurer l'importance des collaborateurs de création comme les scénaristes Robert Riskin, Abraham Polonski, Michael Wilson, Marguerite Roberts, Frank Nugent ou Gavin Lambert. Sa curiosité l'a conduit à s'entretenir avec le directeur artistique Richard Sylbert ou le producteur Saul Zaentz tout comme avec des comédiens tels que James Stewart ou Peter O'Toole. La richesse de ce volume vient aussi de l'intérêt que porte l'auteur à la tension qui existe entre la personne publique et l'être privé et qui, chez des créateurs comme Capra, Cukor ou Ford, rend compte de la complexité de leurs œuvres. C'est l'homme autant que l'artiste qui concerne McBride et rend son livre aussi vivant qu'informé, aussi riche en anecdotes qu'en aperçus critiques.

Michel Ciment

I 199 giorni del Che. Diario di un film sulle tracce del rivoluzionario

Francesco Rosi, Rizzoli, Milan, 2017, 248 p.

Dans son indispensable atlas des films italiens conçus, écrits, mais jamais tournés (*L'isola che non c'è. Viaggi nel cinema italiano che non vedremo mai*, Cineteca di Bologna, 2015), l'historien Gian Piero

Brunetta souligne comment Francesco Rosi gardait jalousement, dans une armoire de sa chambre à coucher, les projets non réalisés. Une demi-douzaine est listée dans son livre, dont celui consacré aux 199 derniers jours d'Ernesto Guevara, projet qui date de 1967-1968. Rosi aurait voulu depuis longtemps publier ces journaux d'époque, écrits à la plume par le Che, jour après jour, sur de minuscules carnets. Je me souviens qu'il les avait exhumés quand Michel Ciment enregistrait chez lui, à Rome, de longs entretiens pour *Le Dossier Rosi* (Stock, 1976). Dans les dernières années de sa vie, il les avait relus et annotés à l'aide de l'archiviste Maria Procino et de sa fille Carolina Rosi De Filippo. Le livre, sorti à titre posthume avec une préface de Francesco Rosi, nous régale de poignants « moments de vérité ». Le sujet « Che Guevara », une vingtaine de pages où Rosi définit sa vision personnelle de la révolution cubaine et de son importance au niveau mondial, suit les traces des guérilleros conduits en Bolivie par le Che, jusqu'à son assassinat. En épilogue, on comprend que le cinéaste aurait voulu établir un rapprochement entre leurs luttes et celles du *Black Power* américain. Cent quarante pages de notes de voyages, au Pérou, en Bolivie, à Cuba, et une quarantaine écrites à son retour à Rome, entre mars et décembre 1968 (voir un extrait dans *Positif* n° 682, p. 60). On ne peut certes pas comparer la défaite historique, définitive, de l'idéaliste Che Guevara avec la faillite temporaire du réalisateur napolitain, lui aussi idéaliste. Le contexte soixante-huitard, avec toutes ses contradictions, émerge dans les rencontres de Rosi avec des personnages comme Castro : « Fidel ressemble à Federico [Fellini] avec la barbe, haut et corpulent comme lui, même voix ; même envie de te séduire par son "charme", menteur comme lui, et aussi génial, irrésistible parleur, canaille et, en même temps, désarmé. » Ou Régis Debray en prison : « Il apparaît fatigué, ses petites épaules rentrées, mais avec deux énormes yeux bleus, cristallins et aigus... Il dit que pour lui *Salvatore Giuliano* "est une bible". » Rosi transféra une partie de ses recherches sur les mystères et les mythes autour du Che dans ses films consacrés à d'autres « cadavres exquis », tels qu'Enrico Mattei ou Lucky Luciano.

Lorenzo Codelli