

MA 14.11.17
17h30 - 20h

à Foound
Rue Jean Gutenberg 16

«50 ans de cinéma américain»
J.-P. Coursodon & B. Tavernier
Lecture de François Joss

CUTCH

Lecture

14.11.2017 / Espace Foound / Genève

Livre choisi :

"50 ans de cinéma américain"

Jean-Pierre Coursodon & Bertrand Tavernier

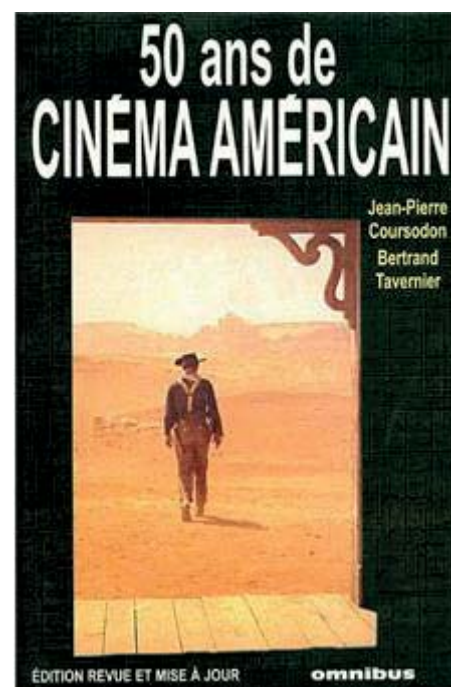
Sélection de passages

François Joss / 02.09.17 / Modif. 20.09.17 ; 30.09.17

POURQUOI CE LIVRE ?

Un **livre** est un **objet** inerte. Jusqu'à ce qu'il trouve son **lecteur**. A ce moment, une **relation** entre les deux peut s'instaurer. Aussi, comme le disait Borges, pas besoin de se forcer à lire un livre qui ne nous plaît pas, car sur la quantité énorme de l'offre, il y en aura toujours un qui va **trouver notre approbation**.

Ainsi, les livres sont des **opportunités**, de pouvoir comme entrer en intimité avec des **auteurs** que nous apprécions, soit quasiment les entendre murmurer à notre oreille. La relation est rarement égalitaire. En effet, les auteurs ont plus à nous apprendre sur leurs sujets qu'on ne pourrait le leur apporter, si on le pouvait. Il y a donc : **transmission** (qui n'est pas : communication). On sort, de par ce fait : grandi de la lecture. On en sait plus qu'avant. Voilà pour le fond. Et lorsque la forme s'y ajoute, le **plaisir de lire** peut ainsi sourdre. Cette **connaissance** acquise est, comme le dit Debray, les prémisses à un savoir qui, seul, permet la **capacité critique**, qui est : **liberté**.



Livre choisi

"50 ans de cinéma américain"

Jean-Pierre Coursodon & Bertrand Tavernier



Gentleman Jim / de Raoul Walsh, avec Errol Flynn

Afterwork «Welcome to Archiland»

VE 22.09.17 // 17h - 00h

Foound Rue Jean Gutenberg 16



Apéritif de la rentrée 2017-2018

L'association CUTCH, souhaite la bienvenue aux nouveaux étudiants hepia, hes-so et unige!
Afin de débiter au mieux cette nouvelle année académique, nous vous convions à la soirée «Welcome to Archiland», en collaboration avec l'espace Foound.

Line Up (DJ):

-Salade de Fruits-
17h00 - 19h30
(latin disco house)

-SNDK-
19h30 - 21h45
(Trippy groovy techno house)

-Dièze collectif-
21h45 - 00h00
(funky techno house)

Bar et wraps sur place
(prix réduits pour les membres cutch.)
Entrée libre, 17h - 00h

Lecture Agnès Perretten

MA 10.10.17 // 17h - 20h

Foound Rue Jean Gutenberg 16



L'ars Memoria et les travaux de Frances Yates

L'architecture comme un instrument de mémoire et la mémoire comme une matière de l'architecture.

«Les Grecs ont inventé un art de la mémoire qui, transmis à Rome, est passé dans la tradition occidentale. Frances A. Yates étudie cet art depuis l'utilisation qu'en faisaient les orateurs de l'Antiquité jusqu'à la forme occultiste qu'il prit à la Renaissance et au début du XVIIe siècle, en passant par la métamorphose morale que le Moyen Âge gothique lui fit subir. Elle envisage également de ce point de vue les pensées de Raymond Lulle, de Pierre de La Ramée et, surtout, de Giordano Bruno, le grand artiste, poète et philosophe occultiste de la mémoire à la fin de la Renaissance. L'histoire de la mémorisation est un cas évident de sujet à la fois marginal et central à la formation de notre culture et de notre civilisation.»

www.gallimard.fr

Lecture François Joss

MA 14.11.17 // 17h - 20h

Foound Rue Jean Gutenberg 16



«50 ans de cinéma américain» Jean-Pierre Coursodon & Bertrand Tavernier

«... C'est 1200 pages captivantes de savoir et de passion. Ce voyage au pays des américains sous la conduite de deux dévoreurs de pellicule, érudits et bons vivants, fournit à la fois un indispensable ouvrage de référence et un point de vue très personnel sur un demi-siècle d'industrie hollywoodienne comme sur les créateurs qui l'ont fait vivre. Une histoire monumentale du cinéma américain : entreprise délirante, mais résultat dépassant toutes les prévisions : l'ouvrage est grand, définitif. La masse d'informations et l'éducation du regard sur le cinéma offerts ici sont un cadeau somptueux à la cinéphilie. Un livre neuf, indispensable. Mieux qu'une référence, un modèle absolu de littérature critique»

www.livre-cinema.info

Lecture Leïla El-Wakil

MA 05.12.17 // 17h - 20h

Lieu à définir



«Construire avec le peuple» Hassan Fathy

Pr. Dr. Leïla El-Wakil,
Unité d'histoire de l'art (UNIGE)
Histoire de l'architecture

«En 1945 l'architecte égyptien Hassan Fathy est chargé de construire un important village : Gourna, près de Louxor. Après une étude de la société paysanne, de ses traditions, de ses activités, de ses conditions de vie, Hassan Fathy proposera des solutions révolutionnaires et construira un village d'une grande beauté, un des plus grands lieux architecturaux du Tiers Monde moderne. Il inventera une urbanisation humaine inspirée des traditions locales, utilisera le matériau millénaire : la brique de boue, formera sur le chantier des paysans-maçons ; tout en luttant contre une bureaucratie sceptique et corrompue. C'est aux paysans qu'il a dédié son livre, à ceux dont il dit : «Un paysan ne parle jamais d'art, il produit l'art.»

www.actes-sud.fr

FALL 2017

ORIGINE

*Je suis venu au cinéma en 1994 ou '95 par un cycle sur Almodovar. Avant, je voyais des films sans me soucier de les « classer » ou situer par rapport à une histoire du cinéma. Depuis ce moment, j'ai essayé d'accumuler des œuvres afin de me fabriquer une sorte de corpus. Un peu au gré des hasards. Ce fut John **Cassavetes** (Liberté de ton, mobilité de la caméra, sentiments exacerbés, gros plans sur acteurs (Geena Rowlands dans « **Faces** » ; Peter Falk dans « **A Woman Under the Influence** » ; de nouveau Rowlands dans « **Opening Night** », etc.)). Puis il y eut la découverte d'autres réalisateurs : **Wenders**, puis Yasujiro **Ozu**, cité par Wenders, qui m'y a amené, Alain Resnais, Robbe-Grillet, Godard, etc. Des films qui me plaisaient mais que je me forçais parfois à regarder. Plus tard, à la Filmoteca de Barcelone, j'ai découvert François **Truffaut**. Un premier **choc**. Les films me parlaient, soudainement (est-ce cela qu'il appelle le « **Cinéma à la première personne** » ?). Il y eut le cycle des Doinel, la « **Nuit Américaine** », « L'Homme qui aimait les femmes », et d'autres films que j'ai moins aimés, soit des adaptations de romans : « Les Deux Anglaises et le Continent », « La Mariée était en noir », etc. Ce cinéaste était devenu une obsession, pour moi. Ses films restaient dans mon esprit. Je les revoyais aussi plusieurs fois (au moins 5 fois pour « L'Amour en fuite »), j'imitais les personnages, les intonations (J.-P. Léaud). En fait, son univers m'était devenu quelque peu **familier**, soit une **référence** sur laquelle m'appuyer. Surtout, j'aimais le **créateur**, ou plutôt l'idée que je m'en faisais. Avant, ils étaient quelque peu abstraits, ou par trop distants, comme Wenders, qui ne m'a plus du tout intéressé par la suite, au contraire de **Cassavetes**, pour qui j'aurais, probablement, toujours une grande admiration et affection particulière, soit comme la compagnie de quelqu'un d'apprécié et qui nous fait grandir.*

*Puis il y eut, peut-être un événement similaire à ce que **Tavernier** & Coursodon nomment, à propos, notamment de « **Sunset Boulevard** », de Wilder, soit : « Le pouvoir de **choc** de ce film ». Ce fut, peut-être en 2000, au « CAC-Voltaire », actuel « Grütli », la vision de « **White Heat** » (titre français : « L'Enfer est à lui ») de Raoul **Walsh**, avec un acteur extraordinaire : James **Cagney**. J'eus à ce moment la révélation (toute proportion gardée) de : l'efficacité, la rapidité et la maîtrise, du cinéma. Ce fut la découverte du réalisateur. Après, j'allais au « Cinoche », soit une extraordinaire vidéothèque à Chêne-Bourg pour emprunter d'autres titres (« Gentleman Jim », film de boxe sublime, me fit aimer Errol Flynn, puis, par rebond, via le « Tulard » (« Guide des films »), découvrir « The Set-Up », de **Robert Wise**, jugé encore supérieur (était-ce possible, oui, peut-être)) etc. Sous la direction de Rui Noguerra, le CAC diffusait nombre de films américains des années '40 à '50, soit l'âge d'or de ce cinéma.*

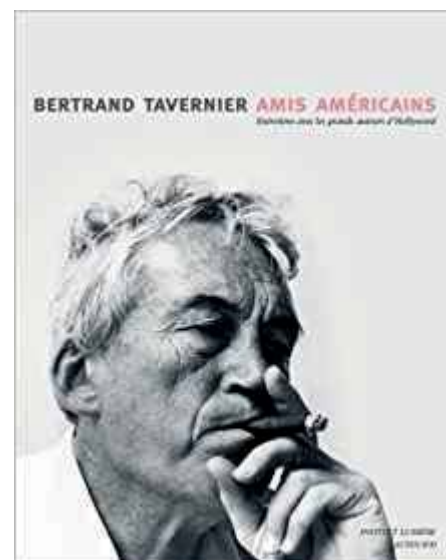
Il y eut les classiques suivants, notamment : « They Died With Their Boots On » (Walsh), « The Big Heat » (F. Lang), « Stagecoach » (Ford), « The Searchers » (Ford), « Kiss Me Deadly » (Aldrich), etc. Une éducation cinématographique, que peu de villes peuvent offrir à ses habitants. Puis, pour faire du lien, je vis que Noguerra avait collaboré avec Tavernier pour ses recherches pour ses livres (« 30 ans », « 50 ans », « Amis américains »). Il était à Paris à un moment donné, proche des milieux des ciné-clubs (son nom est cité dans certains livres). Il fut un proche de Tavernier, en tous les cas. Ainsi, j'eus la chance, à travers l'expérience de Noguerra, de voir certains films clefs, défendus par B. Tavernier, qui leur a donné leur place. Une fois, j'interrogeai Noguerra sur sa relation avec Tavernier.

- Concernant les notes qui suivent : J'ai **recopié**. Je comprends mieux maintenant (**Flaubert**) (« Bouvard et Pécuchet » qui finissent par recopier des livres avant d'avoir essayé, en vain, d'en écrire, ne trouvant leurs thèmes. Il y a aussi le « Pierre Ménard » de J.L. Borges...). Mais le temps de la copie permet plus une imprégnation. Cependant, le livre (« 50 ans ») est composé, le long de ses 1'200 pages, principalement de chapitres consacrés à chaque réalisateur. C'est en le **lisant**, et **relisant** (depuis 2001, soit plus de 15 ans), quasi quotidiennement, que des **thèmes** et **regroupements** sont apparus. Ainsi, les chapitres que je vous propose ci-après sont-ils des **compilations** / **assemblages** de passages **extraits** à divers endroits du livre, qui regroupés créent de **nouvelles relations**. Ces chapitres sont les suivants :

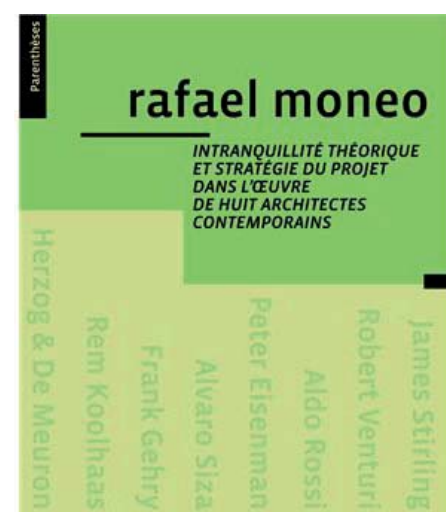
- > Influences / Références
- > Œuvres d'art > Question d'efficacité (création)
- > Classique / Baroque (simplicité, efficacité)
- > Question de mise en scène (action ; création ; métier).

Ainsi, mon but est d'essayer de faire ressortir **l'attitude**, **l'approche critique** des auteurs. C'est cela qui est pédagogique, probablement. Écoutons Tavernier, qui revient au temps où il dirigeait un ciné-club, le Nickel-Odéon, à Paris, dans les années 1960 : « (...) Au Nickel, nous étions moins systématiques qu'au Mac-Mahon. On n'avait qu'un **seul critère** : Que ces films présentent un intérêt quelconque (metteur en scène, sujet, scénariste, genre) (...). Nous programmions les films avec **un refus absolu des idées préconçues**. C'est, je crois, une attitude que j'ai toujours suivie par la suite (...). » (in « Amis américains »). (Cette attitude, ayant une **absence de préjugés**, est similaire à celle qu'ils trouvent, et apprécient, entre autre, chez de grands réalisateurs comme Raoul **Walsh**, voir plus loin ; FJ).

- Naturellement, le **sujet de ce livre**, soit le cinéma américain des années 1940 à 1990 peut très bien ne pas passionner tous les auditeurs. Mais, au-delà du genre, on peut adapter / appliquer **l'approche critique** proposée au sujet que l'on veut : Littérature, peinture, sculpture, architecture. Pour ma part, concernant ce dernier domaine, j'ai retrouvé une approche similaire dans le livre de **Rafael Moneo** : « Intranquillité théorique dans l'œuvre de 8 architectes contemporains. »



Ce livre, du même auteur, est le revers de la même pièce (articles, interview, etc.)
En couv. : John Huston



INTRODUCTION

- « **50 ans de cinéma américain** » est une édition (...) « revue, corrigée et mise à jour », de l'ouvrage que nous avons publié en 1970 sous le titre ; « **30 ans de cinéma américain** ». (...) Ce dernier livre fut précédé, en 1961, d'une publication plus modeste intitulée « **20 ans de cinéma américain** ». (...) « De l'**original** on a conservé la formule, l'organisation, le plan général et, pour l'essentiel sinon dans le détail, les positions critiques ; mais, dans ce cadre, la plupart des études, notes et notules de la 1^{ère} édition ont été soit considérablement **modifiées** ou **augmentées**, soit (et c'est le cas le plus fréquent) entièrement ajoutées ». P. III.
- (...) « Nos **opinions**, nos appréciations **antérieures** étaient trop souvent fondées sur une **familiarité** très imparfaite avec les **oeuvres** ». (P. III).
- (...) « **Aujourd'hui**, après plus de **20 ans d'étude** d'un **sujet immense** et décidément **inépuisable**, après avoir **vu et revu** des centaines, voire des **milliers** de films, consulté **de multiples ouvrages** et documents, recueilli des quantités de **témoignages** et de **souvenirs**, nous pouvons mieux mesurer le **caractère aléatoire** de bon nombre de nos opinions de jadis. D'un autre côté, de nombreux **jugements** d'alors nous ont semblé encore **valables**, et souvent même **renforcés** par des **visions récentes**, des renseignements obtenus depuis. Entre 2 options opposées : **Reprendre** des **textes dépassés**, ou **jeter** le tout aux orties, y compris les éléments de valeur, nous avons opté pour un **compromis** que nous espérons **instructif** et **fructueux** – la **confrontation** de nos **opinions** anciennes et de celles plus récemment formées (...) ». P. III et IV.
- (...) « La **rage théorisante** s'est quelque peu apaisée au cours des années 1980, et, la défiance postmoderniste pour l'**esprit de système** jointe à la « mort des idéologies », on semble revenu à un **éclectisme plus serein**, ce qui n'est pas pour nous déplaire, car aux **systèmes, théories** et **dogmatismes** nous avons toujours préféré l'**ouverture d'esprit**, l'**absence de préjugés** – si ce n'est un **préjugé favorable** pour les œuvres mal connues ou méconnues, auxquelles nous avons toujours accordé le **bénéfice du doute** – le **plaisir** de la **découverte** ou de la **redécouverte**, mène et surtout quand il nécessite la révision (elle peut parfois être radicale) d'**opinions anciennes** : quoi de plus **satisfaisant** que d'essayer de communiquer au **lecteur** le **désir de connaître**, ou de redécouvrir une œuvre, et donc de lui rendre **hommage** ? P. VII.



Edition en grand format du livre

- (...) « Notre **connaissance** du cinéma américain s'est considérablement accrue en 20 ans, et, davantage de **savoir** nous a **enseigné** davantage **d'humilité**. Plus le **chercheur** se **familiarise** avec cet immense domaine, trop souvent considéré, avec une belle **présomption**, comme **bien connu** et **sans mystères**, plus il devient conscient de ses **lacunes** et **faiblesses**, comme de l'inanité des sectarismes et de a priori. ». (P. IX).
- Pour terminer cette introduction, donc : (...) « Depuis plus de 30 ans que nous **remanions** et **récrivons** ce **livre**, il doit être clair que nous l'avons toujours considéré comme un « **Work in Progress** ». » P. I.



Brooks

EXEMPLES (DANS LE LIVRE) DE RECTIFICATION DE JUGEMENTS

> Sur **Richard Brooks** :

(...) « **Sans renier** les idées générales de ce texte publié lors de sa toute 1^{ère} édition, nous l'avons déjà **nuancé** dans « 30 ans de cinéma américain » (...). P. 331.

> Sur **Charles Laughton** :

(...) « Les **défauts** qui nous gênaient à l'époque se sont curieusement **décalés** dans le **temps** (...). ». P. 614.

> Sur **Douglas Sirk** :

(...) « Nous avons bien évidemment **tort** de prétendre dans notre précédente édition que : « Cet étonnant barioleur, coloriste raffiné plutôt que peintre inspiré ne se révéla totalement qu'en abordant le film en couleurs » » P. 882.

> Sur **Robert Altman** :

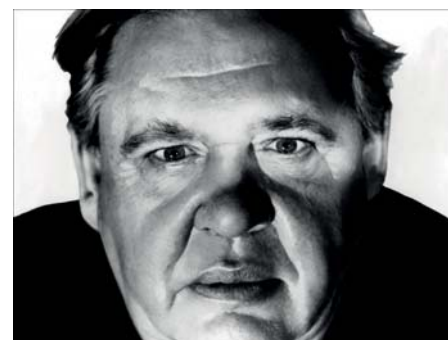
(...) « Nous avons **raison** de louer son énergie, sa faculté d'adaptation stupéfiante (...). ». P. 279.

> Sur **Bruce H. Humberstone** :

(...) « Nous étions un **peu trop sévères** en jugeant sa carrière sans éclat et en la réduisant à un ou deux titres (...) ». P. 556.

> Sur **Robert Aldrich** :

(...) « Ce texte **sévère** de la précédente édition l'était trop sans doute (...) ». P. 258.



Laughton



Aldrich

> Sur **Robert Rossen** :

(...) « En fait, même dans notre dernière édition, nous **survolions** un peu trop **superficiellement** toute sa 1^{ère} époque (...) ». P. 827.

> Et, enfin, entre encore beaucoup d'autres, sur **Ernst Lubitsch** :

(...) « Avec le **temps**, les quelques légères **réticences** que nous éprouvions se sont plus ou moins **dissipées**. Ce que nous avons qualifié de **sécheresse** nous apparaît comme le comble de la **sophistication** (...) ». P. 656.

> Pour terminer, sur **Jacques Tourneur** :

- « **Enervé** par le tapage – que je continue à trouver absurde – fait par quelques cinéphiles autour de « Frontier Ranger », **collage** de 3 épisodes de TV, j'avais **écrit des bêtises** sur Jacques Tourneur dans « 20 ans de cinéma américain », sous-estimant « **Wichita** » (ndlr : un Western) et ne mentionnant pratiquement aucun de ses films en noir et blanc ».

- J'étais même passé quelques années plus tard une première fois à côté de « Cat People » (ndlr : un film fantastique très réussi, des années '40, sous la direction du génial producteur Val Lewton). **Là, je me reconnais plus d'excuses**. Nous l'avions projeté en 16 mm, dans une copie médiocre. Et **l'art, le style** de Tourneur repose sur un **équilibre tellement fragile**, tellement **nuancé, intime et personnel** qu'un mauvais tirage le compromet sérieusement. Un mauvais **doublage** aussi, tant le **travail sonore**, sur le **volume des voix** notamment, est **subtil, retenu et moderne**. Plus proche de **Doillon** que de **Walsh**. Les phrases ne sont jamais projetées mais prononcées **doucement** comme des **confidences** que l'on se fait quand le jour tombe ».

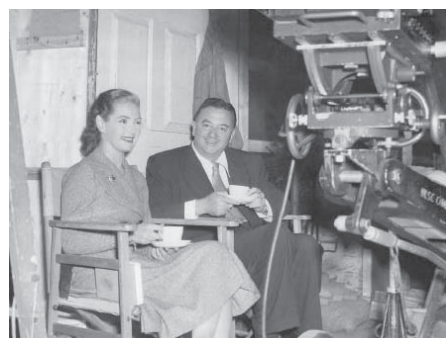
- (in « *Amis américains* », p. 353).



Rossen



Lubitsch



Tourneur et Patricia Roc
Tournage de "Circle of Danger"



Simone Simon dans Cat People de Tourneur

INFLUENCES / REFERENCES

> Orson Welles > 1 Référence

- (...) « Je n'ai subi qu'une fois **l'influence** de quelqu'un : avant de tourner « Citizen Kane », j'ai vu 40 fois « **Stagecoach** » (la chevauchée fantastique, de John Ford, avec John Wayne ; FJ). Je n'avais pas besoin de prendre exemple sur quelqu'un qui avait quelque chose à dire, mais sur quelqu'un qui me montrerait comment dire ce que j'avais à dire : Pour cela, John Ford est parfait ». « Orson Welles », D. Parra & J. Zimmer. P. 120.

- « C'est curieux, déclare John Ford, j'ai un ami qui s'appelle **Elia Kazan** (ndlr : soit l'un des grands réalisateurs de Hollywood ; FJ) qui vient souvent me voir. Il me dit qu'avant de commencer un nouveau film, il **revoit plusieurs fois** un grand nombre des miens. Je trouve cette **méthode** stupide. Pourtant, c'est un type très bien, très intelligent ».

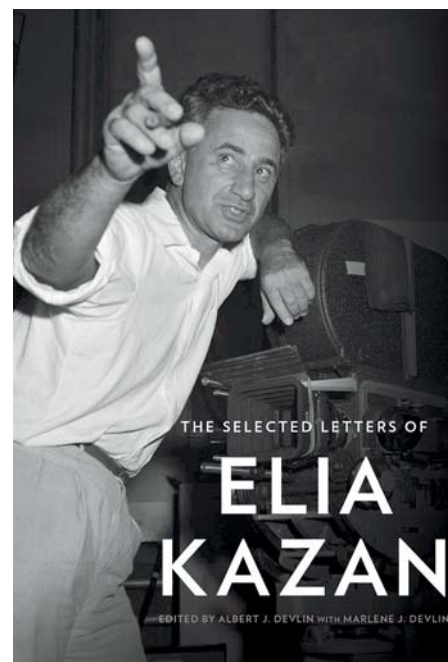
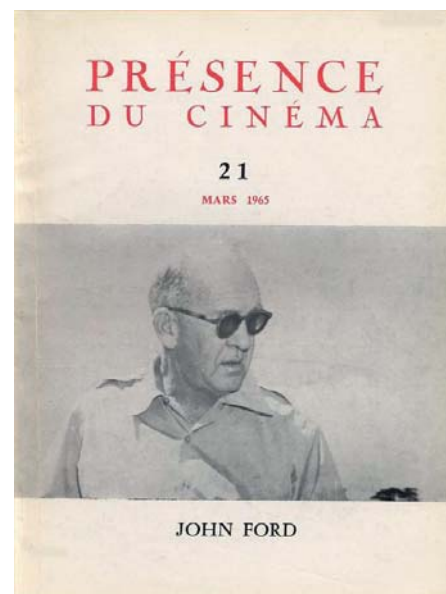
Une chose est sûre. Rien ne ressemble plus à Ford qu'un film de Ford. On sent qu'il **porte en lui**, même s'il n'en parle que rarement, le **poids** des 124 films. Ils sont présents dans son **regard**, dans sa **démarche**, dans **l'atmosphère** qu'il impose dès qu'il est dans une pièce. Il **est ses films**, les bons, les moins bons, le géniaux et les autres. Et c'est sans doute de **ne plus en faire** qu'il mourra (ndlr : cf. Allan Dwan ; F. Truffaut ; etc.). (Bertrand Tavernier, in « Amis américains », Acte sud, 4^e de couv.).

- Plus loin, dans « Amis américains » (qui est un livre compilant des articles et interview de réalisateurs, livre qui a nourri « 50 ans »), Tavernier demande à **Ford** qui sont ses metteurs en scène préférés (P. 83) : « **Leo McCarey**, j'adore « Make Way for Tomorrow », Frank **Capra**, et puis des tas de gens comme Raoul **Walsh**, qui est un gars un peu dans mon genre, sauf qu'il est plus séduisant et qu'il plaît plus aux filles (un de ses films, « The Honor System » m'avait beaucoup impressionné), **Toy Garnett**, Henri **King**. J'aime bien Sammy **Fuller** aussi. Il met un peu trop de **violence** dans ses films, mais il ne le fait jamais pour des raisons commerciales ou basses, contrairement à tant d'autres. C'est un type très intègre et très bon. Je n'aime pas John **Huston**, qui est un truqueur. ».

(A propos de la **violence** évoquée dans les films de **Fuller**, ce réalisateur a aussi influencé **Scorsese**, voir à ce sujet, plus loin, la note que nous relevons à propos de son chef-d'œuvre (cf. Tavernier) : « Good Fellas ». Mais d'une manière générale, après Ford, la violence a été en s'accroissant (cf. Peckinpah, etc.) et, pour Jacques

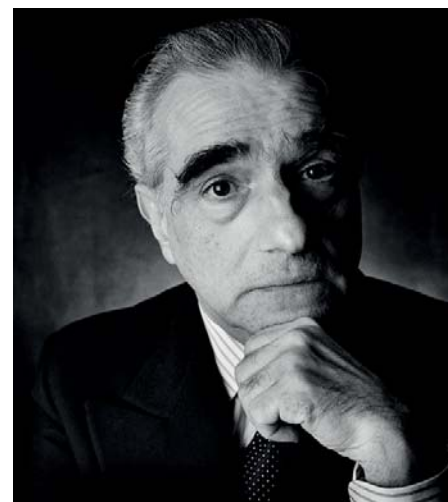


StageCoach / John Ford



Lourcelles, est ce qui tua le genre de prédilection de Ford, soit le Western, notamment dans les films de Sergio Leone. FJ).

- Plus loin, dans « **Amis américains** » (P. 86), Tavernier explique l'admiration de **Kazan** envers **Ford** : « Il ne faut jamais faire **d'astuce technique** pour obtenir **l'émotion**. » (Ford). « C'est cette qualité, ainsi qu'il me l'a dit (Ford à Tavernier), que **Kazan** adore chez Ford. (Il a été le premier à oser faire **durer** les plans d'ensemble très **longtemps, contrairement aux règles** en usage à Hollywood. Il refusait de couper pour passer à un plan plus rapproché. Personne n'a su **créer plus d'émotion** que Ford dans les plans d'ensemble : Regardez « The Grapes of Wrath » et « Young Mister Lincoln » (Propos de E. **Kazan**).



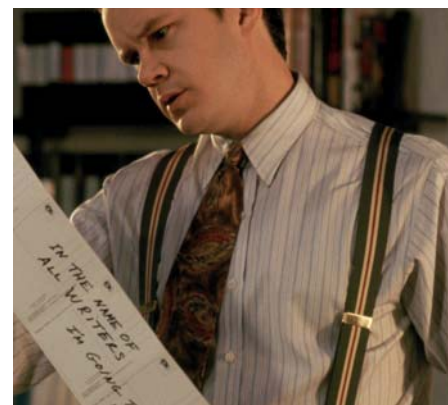
Martin Scorsese

> Martin Scorsese > Cinéphile

- (...) « J'adore le **cinéma**, c'est toute ma **vie** ». (Cf. Truffaut), P. 857. « Je mourrai derrière une caméra ». P. 857.

(Cela rappelle Allan Dwan, à 80 ans : « Mon vœu le plus cher : continuer à faire des films, jusqu'à ma mort ». P. 444.)

- (..) « Un **cinéaste** peut être **cinéphile** et **oublier** ses admirations cinématographiques quand il tourne. Scorsese, lui, dans ses propos, donne l'impression que presque **chaque plan** qu'il a tourné **est inspiré par un film**, un réalisateur qu'il admire. Mais il ne donne jamais une copie, un démarquage de ses modèles, il en suggère la **forme**, en retrouve **l'esprit** tout en **filtrant** leur apport à travers une **sensibilité** et une **vision** entièrement neuves ». P. 857.



The Player de Robert Altman, avec Tim Robbins

- > (On se rappelle (mais sans retrouver le passage), que **Robert Altman**, disait à peu près la même chose pour « **The Player** », un film très maîtrisé et personnel : « Il n'y a pas un seul plan du film qui ne soit inspiré d'un autre film. Souvent : un mauvais film ».

- > (Faisons une digression, grâce à **Gaëtan Picon**, dans « **L'Ecrivain et son ombre** ».

(...) « Utitz a noté que la **perception artistique** diffère de la **perception naturelle** par la **référence** qu'elle impose à l'auteur de l'œuvre et à ses intuitions. (...) Une œuvre suppose toujours la **mise en relation** de l'œuvre avec autre chose qu'elle-même, un jeu complexe de **références** et de **rapports**. (...). Si je ne dispose pas pour la contempler, de l'observatoire d'une **pensée** et d'une **culture**, l'œuvre sera pour moi un objet de la nature, et non pas une **œuvre d'art** ». PP. 64-65.



- > (2^e digression : « **Witold Gombrowicz**, dans « **Cours de philosophie en 6 heures un quart** ».

En effet, pour comprendre la philosophie existentielle :

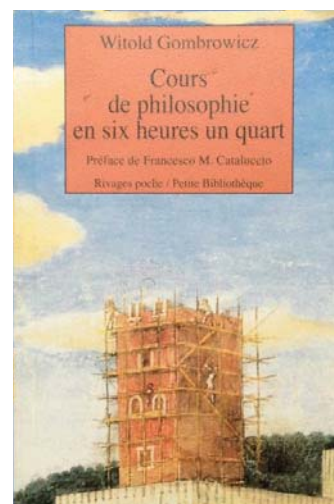
« Pour **Marx** comme pour **Kierkegaard**, on a besoin de **Hegel**. Et on n'entre pas dans Hegel sans connaître la « **critique de la raison pure** » (De **Kant** ; FJ). Qui elle-même tire son origine de **Hume** en partie, et de **Berkeley**. En remontant encore plus loin, il serait indispensable de lire au moins **Aristote** et un peu de **Platon**, sans oublier **Descartes**, père de la pensée moderne, ces lectures servant de prolégomènes à la phénoménologie (**Husserl**), sans laquelle on ne peut lire ni « l'Etre et le néant » (**Sartre**), ni « Sein und Zeit » (Heidegger) ». P. 10.

- > (Mais écoutons aussi J.L. **Borges**, l'écrivain, qui se disait d'ailleurs : **Lecteur**. (On a dit de lui qu'il n'a rien inventé, que tous ses écrits dérivent de lectures).

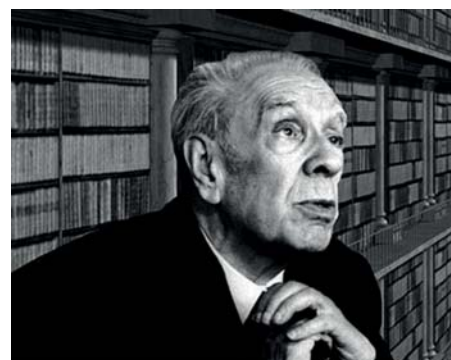
(...) « Je dois **redécouvrir** la littérature par moi-même. Le passé ne me sert à rien. ». (« L'Art de poésie », P. 7). Revenons au cinéma. Les cinéastes Américains ne se veulent jamais intellectuels, contrairement aux Européens. Ils veulent être dans l'action, la technique, le travail. En fait, ils cachent, la plupart du temps, leur grande culture.

Voyons un exemple. « L'œuvre de **Raoul Walsh** est peut-être d'abord victime de la **personnalité** haute en couleurs de son auteur. Ses **qualités** les plus profondes sont comme ensevelies sous une avalanche d'**aventures** truculentes, de **péripiéties** légendaires qui constituent la majeure partie de son autobiographie, comme estompées au profit de l'**image** qu'il aimait à donner de lui-même. Gregory **Peck** nous racontait qu'entrant par surprise dans la chambre de Walsh pendant le tournage de « **Captain Horatio Horn Blower** », il le vit dissimuler le livre qu'il lisait : « **Le Rouge et le Noir** ». Et Peck d'ajouter : « Voilà une réaction typique de Walsh : vouloir s'ingénier à dissimuler derrière des allures de forban, d'aventurier cabochard et amateur de cuites, une véritable culture ».

P. 963.



Gombrowicz



J. L. Borges

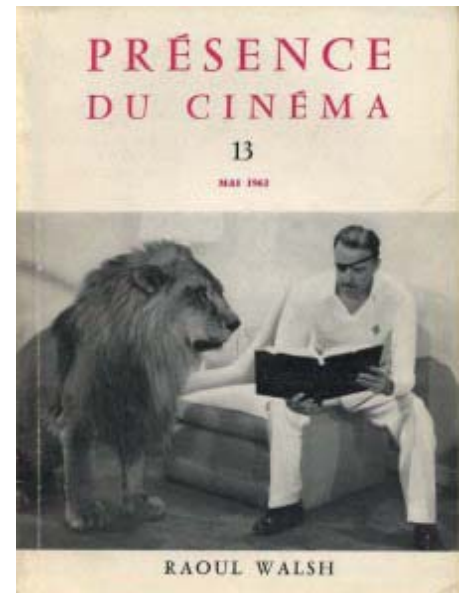


Peck et Walsh sur tournage de Captain Horatio Hornblower

- > *(Puis plus loin ; FJ).*
- > (...) « L'un d'entre nous avait assisté à une passionnante rencontre entre Alexandre Astruc et Raoul Walsh. Astruc, qui avait **vu plus de 10 fois** « **The Naked and the Dead** » avant de commencer « La Longue Marche », voulait à tout prix **savoir** comment il arrivait à obtenir ce **rapport du paysage**, cette vérité dans les scènes **d'action**. On sentait Walsh étonné qu'un réalisateur visionne plusieurs fois le film d'un autre avant de tourner le sien, mais après avoir remercié Astruc, il avait répondu qu'il ne faisait **aucune répétition**. Après avoir donné ses indications aux acteurs et aux figurants, il **tournait immédiatement** « afin qu'il n'y ait rien de **mécanique**. On ne recommençait que si tout le plan était raté. Sinon, je gardais ce qu'il y avait de bon, je **montais** dans ma tête et je repartais de là ». Il appliqua la même **méthode** dans « White Heat » pour la **séquence prodigieuse** de la crise de nerfs de Cagney lorsqu'il apprend la mort de sa mère. Il dissimula aux cascadeurs ce qu'allait faire Cagney et vice-versa, se contentant de dire à ce dernier « Tu gagnes la porte à tout prix ». Avec 5 caméras (admirablement placées), la totalité de la scène fut tournée en un plan et en une ½ matinée. P. 965.



Walsh & Flynn



- > *(Lancer év. un petit débat sur cette question)*

ŒUVRE D'ART > QUESTION D'EFFICACITÉ (CREATION)

> Alfred Hitchcock (1899-1980) > Fabrication / Structure

(...) « Tout admirateur de Hitchcock se voit un jour ou l'autre **opposer** ce que l'on pourrait appeler l'objection humaniste, celle des critiques qu'un tel talent pour la **fabrication** de produits diaboliquement **efficaces** fait crier au cynisme et au mépris du public. C'est faire peu de cas de la vraie nature et de la **vraie fonction** de l'**œuvre d'art**. Valéry, dans « Introduction à la méthode de Léonard de Vinci », définit la « **réalisation** » d'une œuvre comme un « **problème de rendement** » et l'œuvre elle-même comme une « **machine** » destinée à **exciter les esprits** en établissant (voir Poe) « l'**attaque** de son **lecteur** sur la psychologie, sur la probabilité des **effets** ». (P. 551).

> *Les auteurs (Coursodon & Tavernier) parlent, à propos de certains films marquants, de « **chocs** ». (Mais je n'arrive plus à retrouver le passage).*

> Orson Welles (1915 – 1985) > Organisation

(...) « Ce n'est ni par goût du paradoxe, ni par perversion intellectuelle que nous préférons aux œuvres Shakespériennes et **Européennes** de Welles ses **films américains** : « **The Lady From Shanghai** », « **Touch of Evil** », 2 thrillers et « **The Magnificent Ambersons** », qui appartient lui aussi à un **genre** littéraire et hollywoodien très traditionnel : Le drame familial couvrant plusieurs générations. Ces films sont plus **solides**, plus **construits**, plus **maîtrisés**, sinon plus riches que les autres. Car la **réussite** d'une œuvre de Welles ne s'évalue pas au nombre **d'idées géniales** qu'elle contient (toutes en regorgent), mais à la **manière** dont elles sont **organisées** et à l'**efficacité** de l'**ensemble**. A considérer chaque séquence, Welles n'est pas moins grand dans « **Falstaff** » que dans « **Citizen Kane** », dans « **The Trial** » que dans « **Touch of Evil** ». Mais dans l'**art**, le **tout** est autre chose que la **somme de ses parties** ». P. 984.

*(On se rappelle que Livio Vacchini disait qu'on a réussi sa vie si on arrive à réaliser : le un, soit l'**unité**. Valéry disait pareil, ...).*

> Fritz Lang (1890 – 1976) > Mouvement du récit

(...) « Prétendre **définir** Fritz Lang en quelques lignes relève de la présomption la plus démesurée. On est tenté alors d'adopter, soit une **démarche polémique** (massacrer tel ou tel titre, affirmer, ce qui n'est pas faux, que les ¾ de sa période allemande sont invisibles), soit une attitude scolaire en ressassant les lieux communs habituels. Car il est presque **impossible d'expliquer**



Vertigo / A. Hitchcock



Touch of Evil_O. Welles & M. Dietrich



Big Heat / F. Lang. Glenn Ford

pourquoi les chefs-d'œuvre de Lang sont des chefs-d'œuvre. Surtout à des critiques qui prennent encore les **problèmes de composition**, les astuces de **montage** pour de la **mise en scène**, en oubliant **le plus important** : Le **mouvement dynamique**, vital et analytique donné à **l'ensemble du récit** ». P. 610.

- > *On a vu ainsi 3 commentaires sur 3 grands cinéastes. Sur la question des séquences, des péripéties, de l'unité (ou son manque), voyons un cinéaste qui eut des succès dans les années 1980, afin de constater que la réussite d'une œuvre n'est pas simple à réaliser.*

> **Walter Hill (1942) > Unité de l'œuvre**

(...) « Hill peut réussir à imposer un personnage en 2 ou 3 plans, en une réplique, une attitude (...). Le **problème**, c'est que la plupart du temps cela ne va pas beaucoup plus loin. Malgré l'**avalanche** des **péripéties** et des **scènes spectaculaires**, un grand nombre de ses films paraissent **statiques**, **référentiels** et souvent **gratuits**. Hill essaie de **séduire**, non sans complaisance, tout un public jeune, nourri de vidéo-clips et de bandes dessinées en concoctant des films fondés sur **l'instant**, sur la **séquence**, le **rebondissement** au dépens de la construction, de l'histoire, sur **l'effet** au détriment de la **vision d'ensemble**. Les personnages (et les auteurs) semblent avoir oublié ce qu'ils ont fait et dit un quart d'heure avant, les **vides du scénario** sont comblés par de longues séquences d'action, de bagarres, des poursuites en voiture dont la durée est étirée au-delà du supportable ».

P. 548.

- > *Ainsi, l'action peut être ennuyeuse. C'est tout un art que de savoir l'agencer. Voyons un Maître.*

> **Martin Scorsese (1942) > Force interne**

- > « **Good Fellas** » est peut-être le chef-d'œuvre de Scorsese ; cette stupéfiante plongée dans un maelström **d'agitation hyperactive** et de **violence insane** est son film le plus survolté et – malgré la révolusion que peuvent inspirer certains personnages, certaines actions représentées – le plus **euphorisant**.

- > *(Donc on s'ennuie chez Hill et on est euphoriques chez Scorsese, devant des films du même genre, FJ).*

- > « Les Affranchis » de Nicholas Pileggi (qui adapte avec Scorsese son livre « Wise Guys », biographie d'un petit gangster New-Yorkais) sont des crapules, voire des monstres, mais de chacun on pourrait dire qu'il est « **une force qui va** », force que « **propulse et redouble une mise en scène torrentielle** ». P. 140.



48 Hours / W. Hill



Streets of Fire / W. Hill



Goodfellas / M. Scorsese

(...) « Cette passion pour un cinéma brutalement **physique**, vouée à l'**expression exacerbée** des **pulsions**, d'une **agressivité** proche de la sauvagerie semblait s'être quelque peu tempérée après « Ragging Bull » dans des films de facture plus classique. Elle éclate de nouveau, à l'état pur pourrait-on dire, dans « Good Fellas », somme et **sommet de l'œuvre** de Scorsese, qui évoque à la fois l'hyperréalisme chaotique de « Mean Streets », « Taxi Driver » et « New York, New York ». Le film ne s'encombre d'aucun symbolisme expiatoire, ne permet **aucune récupération** humanisée à la Henri Agel. (...). Cette œuvre, qui **renouvelle** le « film de gangster » plus radicalement encore que « Ragging Bull » renouvelait le « film de boxe » (on a l'impression que Scorsese vient « **d'inventer** » le genre, crée son **propre univers** – à la fois familier et complètement insolite – et nous y **enferme, coupant les ponts** avec la réalité ordinaire ». P. 855.

- > *Et pour terminer ce chapitre, voyons, après Walter Hill, les difficultés, parfois, de l'un des plus grands (un « génie », pour les auteurs) : Raoul Walsh. On verra ses qualités, immenses, plus loin dans l'exposé.*

> **Raoul Walsh (1887 – 1980) > Action**

(...) « Cette propension à la **flânerie** risque d'aboutir, pour peu que la **dynamique interne** qui doit **unir** ces **fragments** fasse défaut, à une **surenchère** pléonastique entre **matériau** et **traitement**. **Chaque partie** devient plus importante que le **tout** (cf. Valéry, Vacchini, FJ) et l'on éprouve un sentiment de **piétinement**. Ce **défaut paralyse** par exemple « Blackbeard The Pirate », très médiocre film de pirates aux décors consternants, et d'une manière différente et plus curieuse « The King and Four Queens » (avec Clark Gable), et **anesthésie** les succédanés de « What Price Glory », « Women of All Nations », « The Cock-Eyed World ». (Walsh a tourné environ 120 films... ; FJ). Ce dernier dure pratiquement 2 heures à partir d'un sujet infinitésimal, suite de sketches décousus qu'animent les mêmes increvables plaisanteries, les mêmes affrontements entre Edmund Lowe et Victor Mac Laglen, pour les beaux yeux de filles interchangeable. (...). Cette jovialité farceuse, cet humour macho, égrillard, quand il ne débouche sur rien, comme c'est le cas ici, représente une des **qualités** les plus **superficielles** de Walsh, un de ses masques, justement.

- > C'est que dans ses **grands films** (« *Objective Burma* » ; « *They Died with Their Boots on* » ; « *Gentleman Jim* » ; « *White Heat* » ; etc.) ; FJ), l'**action** ne se confond nullement avec un quelconque entassement de péripéties ». P. 964



Goodfellas / M. Scorsese



Gentleman Jim / Raoul Walsh



Raoul Walsh & Clark Gable



Objective Burma / Raoul Walsh

CLASSIQUE / BAROQUE (simplicité, efficacité)

- **Raoul Walsh** (in « Le Western », sous dir. R. Bellour)

(...) « Les films de Raoul Walsch (...) possèdent une véritable **dimension tragique**, qu'il obtient grâce à une écriture que je qualifierai de **dramaturgique**. A force de rechercher l'**efficacité**, la **simplicité narrative**, notre auteur finit par donner au **moindre geste** l'importance qui lui convient et donc par le juger à son **exacte valeur** par rapport aux **sentiments** et à l'**histoire**. Qui sait **lire les images** se trouve donc devant un authentique cinéma de **moraliste**, sain, puissant, grandiose » (...). BT).

- **Classique** : Recherche de la **justesse, précision** : « Je suis atteint du mal aigu de la **précision** » (« M. Teste », Paul Valéry). Après le couple Walsh / Flynn, voyons- en un autre : Mann / Stewart. (FJ.)

- **James Stewart** (in « Le Western », sous dir. R. Bellour)

(...) « Si le héros d'**Anthony Mann** adhère si merveilleusement aux hommes et aux choses, si la certitude au coeur il s'en va affronter les pires difficultés, c'est en grande partie à **James Stewart** qu'il le doit, Stewart qui, à travers « Winchester 73 », « Les Affameurs », « L'Appât », « Je suis un aventurier » et « L'homme de la plaine », a porté à un **degré inconnu** ce **sentiment infini** de l'homme **intelligent**, dont le **comportement** est la **réponse**, et la seule possible, à un **problème donné**, une solution en termes d'**efficacité**, de **violence**, de **précision** : si un coup de feu suffit pour tuer, point n'est besoin d'en tirer un second » (...).

(Jean Gili).

(...) « Soit, mais qu'est-ce qu'un **classique** ? Toute **relecture** d'un classique est une **découverte**, comme la première lecture ».

(...) « Un classique est un **livre** qui n'a jamais fini de dire ce qu'il a à dire ».

(...) « Pourquoi **lire** les classiques ? Parce que ce sont eux qui nous **lisent** ».

(Italo Calvino / « Pourquoi lire les classiques »).

- **Anthony Mann / 1906 – 1967**

« C'est un **classique**. On l'a toujours senti, certes, mais jamais aussi clairement qu'aujourd'hui où le recul et la comparaison confirment la série de Westerns avec James Stewart comme ce que le **genre** a donné de plus parfait et de plus pur. (...). « Classique, il l'est par la **rigueur, linéaire** de ses **intrigues**, la **clarté** et la



Flynn dans Burma, de Walsh



Stewart



simplicité fonctionnelle de sa **mise en scène**, son **refus du pittoresque**, du **baroque**, de l'insolite ». (P. 690 – 691).

– **Billy Wilder / (1906)**

(...) « L'apaisement des passions a heureusement dissipé ce néfaste aveuglement. On comprend mal, d'ailleurs, que des critiques intelligentes et de bonne foi aient pu rejeter des films comme « **Double Indemnity** », « **Sunset Boulevard** » et « **The Big Carnival** », qui nous apparaissent (et ce depuis leur première vision) comme des **classiques** d'une solidité à toute épreuve – et non pas de ces classiques qu'on admire poliment et regarde en baillant - : Ils n'ont rien perdu de leur **pouvoir de choc**, et restent aussi **stimulants** qu'à leur sortie. » (P. 998).

- Sur cette question de « choc », je tombe par hasard sur une remarque similaire de Jacques Lourcelles, grand critique, à propos du film de **Fritz Lang** : « *Before a reasonable doubt* » (in « *Dictionnaire du cinéma* ») :

« Dernier film américain de Lang. « *Beyond a reasonable doubt* », (...) provoqua, surtout chez les spectateurs qui le virent dans la continuité chronologique de l'oeuvre de Fritz Lang, un **choc**, un ébranlement comme on n'en ressent que quelques uns dans une vie de cinéophile (...) ».

– **Raoul Walsh / in « Raoul Walsh ou l'Amérique perdue », Michel Marmin.**

(...) « Il n'y a **qu'une façon** de montrer un homme qui rentre dans une pièce. Vous n'avez pas à le filmer de 5 manières différentes » (Raoul Walsh). Contrairement à ce que l'on pourrait croire, « **White Heat** » n'est pas un film **baroque**, sillonné de délires plastiques ou de débordements lyriques. Comme dans « *The Enforcer* », le **découpage** et la **mise en scène** visent la **lisibilité** de l'action, l'efficacité, la **vérité** la plus forte ». P. 100.

« A tous égards, « *Gentleman Jim* » fut un succès et je ne cesse depuis d'admirer l'**aisance** de Walsh à créer, à l'intérieur de chaque scène, le maximum d'**efficacité dramatique** et **visuelle**. ». Sidney B. Hickox, P. 156.

– Question de **l'essentiel** (R. Walsh) :

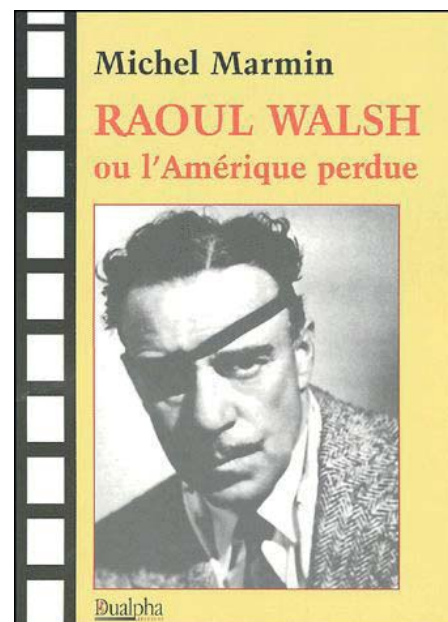
« (...) Il est très facile de faire un film de 26 minutes pour la TV : On montre tout ce qui est **superflu**, des gens qui montent des escaliers, marchent pendant un temps interminable, etc. En fin de compte, que reste-t-il ? 3 minutes de **scènes « sauvages »**, de violence, de bagarre. ». (R. Walsh, in « *Présence du cinéma* » ; Marmin. P. 151).



Gloria Swanson dans *Sunset Bd*, de Wilder



Cagney dans *White Heat* de Walsh



- **Ford** dit à peu près la même chose que **Walsh** (in « Amis américains », P. 86).

« Quand Ford apprit que je (ndlr : Tavernier) voulais être metteur en scène, il me prit à part et commença à me donner des **conseils** :

« Attention, surtout pas trop de **mouvements** de caméra. Tous les **jeunes**, quand ils débutent, veulent faire des trucs insensés avec la caméra. Cela ne **sert à rien**. Le **découpage** le plus **simple** est le plus **efficace**. Un **champ**, et ensuite un contre champ. Il faut passer plus de temps avec les **acteurs** et les **dialogues** qu'avec la caméra. Tout le monde peut imaginer un mouvement d'appareil très difficile. Mais très peu parviennent à obtenir le **même esprit** entre un **plan** d'ensemble et un gros plan, la même **continuité d'émotion**. ».

(Ndlr : Ceux qui ont vu « Stagecoach » se souviennent de ce, quasi seul, et brusque mouvement de caméra, qui après avoir suivi, au loin, la diligence, change de direction sur la gauche pour montrer les Indiens en embuscade. Ainsi, nous spectateurs, connaissons le danger que guettent les passagers. FJ).

- *Pour terminer ce chapitre, on se rappelle de la définition du **Baroque** de Borges : « J'appellerai baroque l'étape **ultime** de tout art qui **exhibe** et **dilapide** ses **moyens**. ».* (Cité de mémoire ; FJ).
- *En relisant Gérard Genette («Des genres et des oeuvres», je tombe par hasard sur un paragraphe qui parle du sujet, en des termes très similaires (p. 211) :*

« Je crois bien avoir un jour qualifié **Rio Bravo** de « **classique**, mais cette qualification stylistique ne contredit pas son statut d'hybride générique : le **classicisme**, comme presque toujours chez Hawks, y tient surtout à l'**équilibre** qu'il ménage entre ses éléments, et à une **rigueur** et à une **sobriété narratives sans faille**, dans le scénario, dans l'**unité de lieu et de temps**, dans la **mise en scène** et dans le jeu des acteurs. Pour le dire autrement : rien n'est moins « épique » ni moins « lyrique » - qualités ordinairement associées au genre western (voyez Ford, ou Anthony Mann) – que ce film d'action pure et de sentiments



Walsh et Gable

sobres.»

- *Pour terminer, un propos de Walsh, que je place ici, faute de mieux...*

> ACTION / ENERGIE

- « **Action**, Action, Action. (...) Que l'écran soit sans cesse rempli d'**événements**. Des choses **logiques** dans une **séquence logique**. Cela a toujours été ma **règle** – une règle que je n'ai jamais eu à changer ». (Présence du cinéma, No 13 ; Marmin, P. 149).

> QUESTION DE MIE EN SCENE / Action ; création ; métier)

- **Raoul Walsh** (in « Le Western », sous dir. R. Bellour)

(...) « Walsh appartient, on l'oublie un peu trop, à cette **race de cinéastes inconnue en Europe**, qui ne sont **heureux** que quand ils **tournent**. Loin des studios, ils se morfondent et sont prêts à tous les sacrifices pour pouvoir **diriger un film**. **Mettre en scène**, c'est combattre un **taureau dans l'arène**, à la fois un **sport** et une **passion**. Souvenons-nous du souhait d'Allan Dwan : « Faire des films jusqu'à ma mort. » » (...) (BT.)

- « *Pour un réalisateur, écrire est pénible. Il réfléchit en termes d'**images**, de mise en scène* ». (Fr. Truffaut ; cité de mémoire).
- « *C'est un tel supplice d'**écrire** et un tel plaisir, soulagement, que de **tourner**, après* ». (Billy Wilder ; cité de mémoire).
- (Question de métier, d'efficacité, de direction. Comparons 2 cinéastes sur ce sujet, soit Stanley **Kubrick** (j'avoue que je l'admire plus que je l'aime, très modérément) et R. Walsh, un Maître). FJ.
- **Italo Calvino** (in « Leçons américaines ») a fait l'éloge de la **vitesse**, de la **concision**, de la **rapidité**. J.-L. **Borges**, à cet effet, qui arrive à **synthétiser** en quelques pages des **sujets complexes** (par ex. « Le jardin aux sentiers qui bifurquent »). En peinture, Marcel **Duchamp**, aussi, favorisait la **rapidité** (pour éviter de trop réfléchir sur son art, pour être **dans l'instant**) FJ.

- **Stanley Kubrick / 1928**

(...) Kubrick est devenu le champion absolu du **nombre de prises**. (Shelley Duvall raconte qu'il atteignit les 90 pour quelques plans avec Jack Nicholson dans « The Shining », et qu'il dépassa les 100 avec Scatman Crothers (« Les 14 premières ne comptent pas », aurait-il déclaré à un chef-opérateur). P. 598.



Flynn et Walsh (et M. O' Hara ?)



Walsh



Kubrick sur Shining

– Raoul Walsh

(...) « Tous les témoignages font état d'un metteur en scène **précis**, qui **montait en tournant**, dépensant très peu de pellicule pour qu'on ne puisse pas manipuler son **montage** et, selon de nombreux scénaristes - Burnett, Epstein, Daniel Fuchs – très **précis**, très articulé par rapport au travail sur le scénario. ». P. 969.

- (...) « Pour « **White Heat** », pour la séquence prodigieuse de la crise de nerfs de Cagney lorsqu'il apprend la mort de sa mère, il dissimula aux cascadeurs ce qu'allait faire Cagney et vice versa, se contentant de dire à ce dernier « Tu gagnes la porte à tout prix ». Avec 5 caméras (admirablement placées), la totalité de la scène fut tournée en un plan et en une ½ matinée ». P. 965.



Flynn dans They Died de Walsh

- (Puis expliquant à des critiques des « Cahiers du cinéma » (No 154) : (...)) « Les jeunes metteurs en scène en font beaucoup trop. (...) En réalité, il n'existe qu'une façon de filmer une scène. Si je reprends l'exemple de l'homme qui rentre dans une pièce, vous faites entrer votre homme. Il demande au Président de la banque : « Puis-je avoir une augmentation ? ». Le Président lui dit : « Non, c'est hors de question, sortez ! » et le type sort. C'est tout. Je tourne cette scène en 2 minutes ». (Marmin. P 150).

- *(Voyons un autre cinéaste, plus mineur, qui a beaucoup tourné pour La Warner : **Lloyd Bacon** (1890 – 1955). Il était, lui aussi, rapide et efficace. Tavernier et Coursodon disent de Walsh : « (...) L'un des clichés les plus tenaces, les plus réducteurs, consiste à l'étiqueter une fois pour toutes parmi les « Maîtres du cinéma d'action », d'assimiler son **style** à la rapidité de sa narration, bref d'en faire l'archétype du metteur en scène **Warner**. Une sorte de super **Lloyd Bacon**, de **Curtiz** au carré ». (P. 963). FJ.*

– Lloyd Bacon / 1890 – 1955

(...) « Nous n'avons pas vu « Picture Snatcher », l'histoire d'un photographe à scandale, joué par James Cagney (ndlr : l'un des acteurs favoris de Walsh, cf. « White Heat », FJ), qui n'hésite pas à s'introduire à Sing Sing pour prendre subrepticement une photo d'une électrocution. Cagney aimait bien Bacon parce qu'il travaillait à un **rythme** frénétique, **filmant même les répétitions**. Quand les vedettes demandaient à tourner la scène, il répondait : « C'est fait », et c'est peut-être ce qui explique le tempo de ses meilleurs films. ». P. 290.



Lloyd Bacon

- *(Mais, il ne suffit pas d'être rapide. Il ne faut en effet confondre **vitesse** et **précipitation** (L. Bacon)).*

- (...) La plupart du temps il impose (Walsh) et maintient un **tempo** dont l'assise, la **pulsation** n'évoquent que des équivalents **Jazz** : La section rythmique de Count Basie, Max Roach, Art Blakey. Il **propulse** littéralement ses **acteurs** (...) au cœur de l'**action**, de la scène, du conflit, accentuant, décuplant la rapidité de leurs **déplacements** et par le **découpage** et par de constants **mouvements de caméra** généralement ultra rapides. Il n'accélère pas artificiellement le mouvement, contrairement à une habitude maison (ndlr : Warner), à grands coups d'enchaînés, de trucages visuels, d'éclipses. Il n'abuse ni du dialogue Staccato, ni des effets de montage. Simplement l'attaque du moindre **plan**, l'angle qui débute ou clôt une séquence témoigne d'une incroyable **concision**, d'un stupéfiant esprit de **synthèse**. On a l'impression que la **caméra** est **placée** de manière à ce que le trajet entre l'**émotion** recherchée (rire, larmes, exaltation) et le spectateur soit le plus **direct**, le plus pur, le moins anecdotique. L'une de ses **figures de style** favorite est le **Travelling avant** rapide, le plus souvent en **contre-plongée**, qui va **dramatiser** un **détail**, une réaction, **dynamiser** une **entrée en champ** : Par exemple dans « They Died with Their Boots on », Olivia de Havilland **quitte** brusquement le **champ** lors d'une de ses premières rencontres avec Errol Flynn (Custer), le laissant **seul** dans le **cadre** : Walsh raccorde alors sur un mouvement d'appareil s'approchant de la jeune femme qui se dirige vers sa demeure, mouvement qui démarre avant que Flynn **n'entre à nouveau** dans le **plan**. L'effet restitue à la fois l'**impulsion** émotionnelle, **trait de caractère** dominant de Custer, qui le décale toujours par rapport à une réalité autre que guerrière, la **brusque attirance** qu'éprouvent les deux jeunes gens l'un pour l'autre, la **détermination** d'Olivia de Havilland qui devient le **pivot** de la scène. ». P. 963.

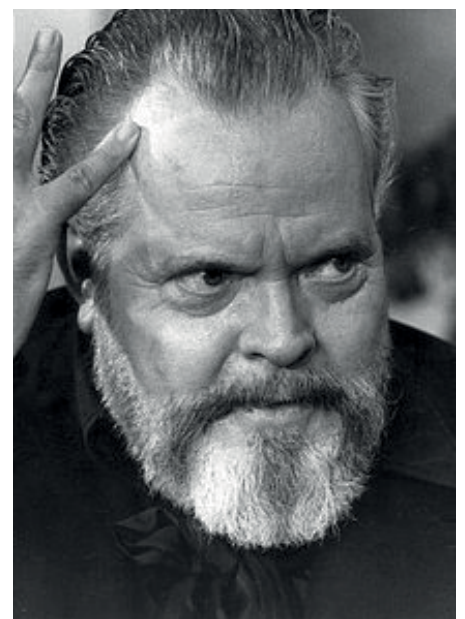


et de Havilland dans They Died de Walsh

- (Ainsi, l'on comprend mieux ce que disait **Truffaut** à propos de question de **mise en scène** : « La **technique** s'apprend en 2 jours. Toute la difficulté est dans la **direction**, les **instructions** à donner aux comédiens et techniciens, la **vision** de la scène par rapport à l'**ensemble**, soit le **caractère** à donner, le **tempo**. ». (Cité de mémoire). En cela, on reconnaît le talent de Walsh). FJ.
- *Comparons maintenant cette énergie de Walsh, au service des films, et son aptitude à résoudre les problèmes (mise en scène, acteurs, planning, budget, décors, etc.) et l'attitude d'un autre réalisateur, que nous aimons aussi beaucoup, mais pour d'autres raisons : Orson Welles.) FJ.*

– Orson Welles / 1915 – 1985

(...) « Si l'impossibilité de tourner (ndlr : Après des



Welles

débuts fracassants, sa carrière fut très difficile ; FJ fut le drame de sa **carrière**, on peut se demander dans quelle mesure elle fut véritablement imposée. Il eut toujours – et ce avant même de venir au cinéma – une **tendance** à se **lancer simultanément** dans des projets multiples, comptant sur son énergie exceptionnelle, son **charme** et la chance pour lui permettre de les mener à bien. **Entreprendre** l'attira toujours beaucoup plus qu'**achever**. Dès 1941, il est évident qu'il y avait quelque chose de gravement **irresponsable** dans sa décision de se lancer dans l'aventure sud-américaine, **abandonnant** un film difficile, très peu commercial, dont il ne pouvait ignorer qu'il risquait d'être maltraité par la RKO, et que son auteur aurait donc dû défendre sur place. Au lieu de cela, Welles laisse « The Magnificent Ambersons » (ndlr : soit son 2^{ème} film, après « Citizen Kane ») à la merci du distributeur, qui après une « Preview » désastreuse, le massacre comme l'on sait (« The Magnificent Ambersons sortit finalement en double programme avec une comédie de Lupe Velez – « Mexican Spitfire Sees a Ghost »). Pendant ce temps, Welles dépensait sans compter l'argent – de la RKO – sur une production très problématique, défrayant la chronique de Rio de Janeiro par ses extravagances. ». (P. 985.

- (On peut en arriver sur un point souvent avéré du rapport en **contrainte** et **liberté** et la qualité de l'œuvre ; FJ).
- > (...) « On a du mal à être d'accord avec Jacques **Rivette** (ndlr : critique aux Cahiers et cinéaste ; FJ). Quand il oppose la **liberté** des Bunuel, Eisenstein et Antonioni aux « **Chaînes** des Dwan, Walsh, Tourneur, Minnelli », les exemples choisis étant par trop dissemblables. (...). N'y a-t-il pas là une **confusion** typiquement française entre chaînes et contraintes ?

(...) « Confronté au même problème, **Borges** soulignait la place primordiale de **Kipling** et **Stevenson**, 2 des écrivains, des **stylistes** les plus importants selon lui de la langue anglaise dont le génie avait longtemps été occulté par le **genre** où ils s'illustraient ne paraissant pas suffisamment « ambitieux ». Ce même **Borges** déclarait à propos de **Shakespeare** (ndlr : un des écrivains de référence de Walsh ; FJ) : « Je ne crois pas qu'il pensait à faire des **chefs-d'oeuvres**. Il pensait surtout à ses acteurs, son public, à l'histoire qu'il avait lue, je ne sais pas... dans Plutarque ou n'importe où. Il **faisait des chefs-d'oeuvres sans le vouloir**, sans s'y intéresser beaucoup non plus ; je ne crois pas que l'immortalité le troublait. ». Propos que l'on pourrait appliquer à Walsh presque mot pour mot. ». P. 969.



Borges



Shakespeare



Welles dans Falstaff

> RAPPORT ENTRE CINEMA & ARCHITECTURE

*Le rapport entre **architecture** et **cinéma** n'est plus à prouver. En effet, les 2 activités travaillent avec **l'espace**, sa perception, les **déplacements** des personnes dans le **temps** (ce que relevait déjà S. Gideon, il y a bientôt un siècle de cela). Il y a aussi la question du **rythme**, ses **séquences**, découvertes, etc. Aussi, faire un film est réaliser une « **idée** », tout comme pour un bâtiment. Enfin, ces 2 arts ont aussi en commun les contraintes budgétaires (producteur / maître de l'ouvrage), de planning (tournage / chantier) et de personnes (acteurs et techniciens / ingénieurs et entreprises). Les 2 sont également, dans leurs représentations, mise en place et assemblage de leurs matériaux spécifiques respectifs (pellicule & matériaux de construction (béton, brique, acier, etc.).*

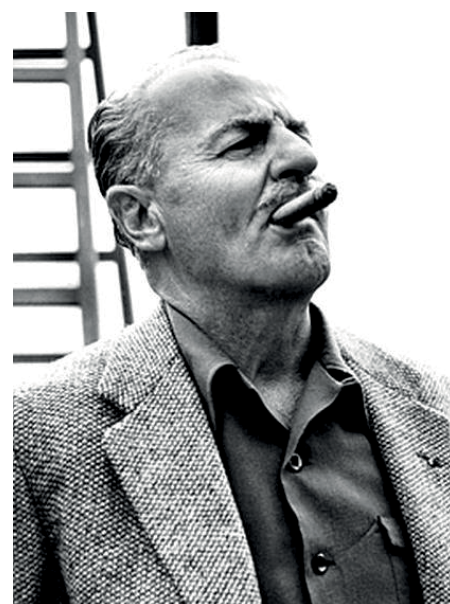
Voyons maintenant juste un exemple de rapport entre un réalisateur (Ford) et son producteur (Zanuck).

(Txt repris du cours sur le cinéma, FJ et Blanca Velles, JMA, 2017)

« C'était pendant le tournage de « Drums Along the Mohwak. Zanuck était un peu ennuyé, parce que Ford prenait du retard et dépassait le **budget** prévu. D'autant plus qu'à la fin du film on devait tourner une très longue bataille, qui devait durer trois semaines. C'était la scène à laquelle **Zanuck** tenait le plus et chaque soir, aux rushes, il posait à Ford les trois mêmes questions : A-t-on rattrapé le **retard** ? Le **devis** est-il respecté ? Où en est la préparation de la bataille ? Ford répondait que tout allait le mieux du monde. Au fur et à mesure que les jours passaient, Zanuck devenait de plus en plus inquiet : « Jack, mon vieux, il faut penser à cette bataille ; il va falloir choisir les cascadeurs, préparer les figurants, les costumes, donner des instructions aux divers cameramen. Cela représente au moins un mois de travail et nous sommes déjà en retard ». Ford répliquait une fois de plus que tout était prêt et que la situation ne pouvait être meilleure. Un soir, la comédie se déroula à nouveau. Mais soudain, aux sempiternelles questions de Zanuck, **Ford**, à la surprise générale, répondit d'un ton sec : « Le devis est maintenant respecté. Le plan de travail aussi... Quant à la bataille, elle a été tournée hier... ». En effet, la veille, Ford avait appelé Henry Fonda : « Henry, je dois tourner une scène de bataille qui m'embête. J'ai eu aujourd'hui une meilleure idée... Tu as suffisamment étudié le scénario et ton rôle. Tu en sais plus que moi sur cette bataille. Alors, appuie-toi sur ce mur. » Puis s'adressant aux techniciens : « Je veux la caméra, ici, fixe, shootant sur Henry. » Et il cria « Moteur ! » Puis se mit à poser une série de questions à Fonda : « Alors, Henry, comment a débuté cette bataille ? » et Fonda répondit. Il connaissait si bien son personnage qu'il **improvisa** extrêmement facilement son



Ford



Darryl Zanuck

texte. De temps en temps, Ford le relançait : « Et Peter, qu'est-il arrivé à Peter ? » ou bien : « Qu'est-ce que cela te faisait d'avoir tué cet homme, d'avoir vu mourir John ? » et Henry Fonda répondait. Ce fut une véritable psychanalyse d'une bataille. A la fin, Ford cria « Coupez ! » et dit aux monteurs : « Coupez mes questions, et montez tel quel ». Le **résultat est extraordinaire**, bien plus impressionnant que si Ford avait filmé une vraie bataille. Dans presque tous les films de Ford, vous trouverez des **innovations** semblables.»

(in « Amis américains », P.94.)

CONCLUSION

- *(L'approche des auteurs est « classique » au sens défini par Calvino. Ils parlent directement, sans a priori, des films. Nombre d'autres critiques de cinéma sont de parti pris ou font dire à des films des choses qui sont hors du sujet. Ainsi, Tavernier & Coursodon me font-ils penser à leurs commentaires sur des cinéastes, notamment comme ; Walsh). FJ.*

*Ce qui ressort de l'approche des auteurs est quelque chose d'assez difficile à décrire. En effet, on s'aperçoit, avec leur aide, que la différence entre une œuvre réussie et une qui ne l'est pas est assez tenue. Et que ce n'est souvent pas au niveau **technique** que cela se joue mais : sur le reste, ce qui se voit moins : Le **souffle**, le **tempo**, la direction d'acteurs, **l'idée** du film, **l'intuition** (Walsh), le dépassement des **contraintes** de producteurs (Ford), le bas niveau sonore des voix qui crée une **intimité** (Tourneur), le **thème**, comme un fil rouge, de la vengeance (F. Lang), la **construction**, le découpage, la mise en place des **effets** (Hitchcock), ou le questionnement profond du genre humain, sans concession (Wilder), etc. Laissons maintenant les auteurs conclure magnifiquement :*

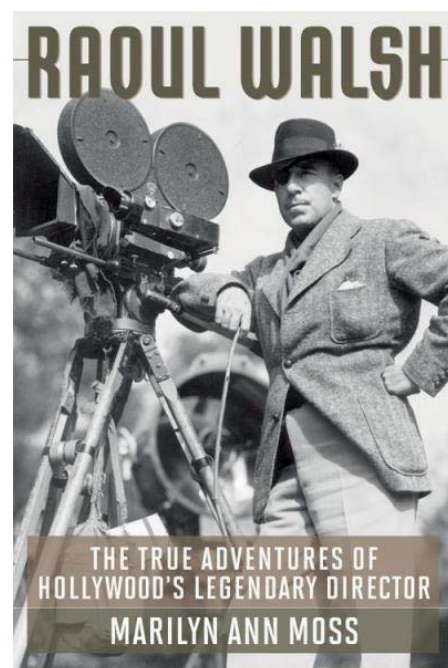
- (...) « Ce **travail**, nous l'avons entrepris avec **passion**, confrontant nos **points de vue**, nos **découvertes**, nos **textes** (...). Nous n'avions **aucune théorie** sinon (...) le refus de tout catéchisme (...). Ne pas **dissimuler** (ou tenter à tout prix de **justifier**) les errements, les faux pas de nos cinéastes favoris, ne pas s'en réjouir non plus ; en contrepartie être toujours disposé à **découvrir** une œuvre intéressante dans une filmographie rébarbative, tels ont été nos mots d'ordre. Nous nous sommes méfiés du **double travers** fréquent de la **critique** contemporaine consistant à idolâtrer le passé, ou au contraire, à claironner une ignorance autosatisfaite de ce même passé. Assez souvent nous avons suivi l'exemple de **Victor Hugo** prenant, dans « William Shakespeare », la défense de l'enthousiasme : « **J'admire** comme une **brute** ». P. IX.

Je vous remercie. (FJ / Automne 2017)



> EPILOGUE

- > Ce que nous admirons le plus chez les auteurs (Tavernier & Coursodon) est l'attitude **classique** de l'approche. Classique dans le sens : avoir le moins de distance possible entre **l'œuvre** et le **spectateur**. Ainsi, ils ne se perdent pas dans les élucubrations. Ils **analysent directement** l'œuvre, par le biais de ses moyens propres **d'expression** (jeu d'acteur, mise en scène, organisation du décor, éclairage, etc. ; soit la **technique** mais aussi, ce qui est plus difficile à cerner : le **tempo**, **l'idée** du film, le **caractère**, **l'ambiance**, le ton, etc.). D'autres ouvrages sur le cinéma nous parlent, évidemment à nous, moins directement que celui-là, qui nous (on peut le dire) : obsède, cela depuis plus de 15 ans, quasiment quotidiennement. Faut-il en guérir... (En tous les cas, on est proche des définitions qu'en donne Italo **Calvino** (« **Pourquoi lire les classiques** »)).
- > En cela, on comprend quelque peu les **affinités** que les auteurs éprouvent pour certains cinéastes : **Walsh**, beaucoup (de nos jours cela semble évident, mais à l'époque il suscitait des **jugements sommaires** (cf. « **Dictionnaire des cinéastes** », de Georges Sadoul) ou **Partisans** (par exemple, dans les années 1960, les « clans » avaient chacun leurs cinéastes de prédilection (Hitchcock, Hawks, Welles, (...)) pour les uns (« Cahiers du cinéma », soit Truffaut, Godard, Rohmer, Bazin, Rivette, etc.) et **Preminger**, **Lang**, Losey, **Walsh**, etc. Pour les autres (« Mac Mahoniens », du cinéma Mac Mahon, à Paris) **Aldrich**, **Wellmann**, Hathaway, H. King, **Wise**, **Ford** et beaucoup moins pour certains cinéastes sans personnalités (des « tâcherons », ou « Yes Man », à Hollywood), comme Sam Wood, William Wyler ou autres LLOYD Bacon, etc. (qui, naturellement, ont quand même, aussi, des qualités relevées par les auteurs).
- > Comme autre approche critique qui nous semble similaire, nous vient à l'esprit le livre, surtout sur la **littérature**, de Gaëtan **Picon** : « **L'Ecrivain** et son ombre ». Se retrouvent de part et d'autre la même absence de préjugé, de parti-pris, de volonté de savoir, de découvrir. Les critiques savent la **difficulté de créer** et admirent, en cela, les créateurs, quels qu'ils soient. Ensuite, il y a mise perspective, comparaison, jugement. (Mais ce dernier : pour éclairer et non pour démolir).
- > Dans le domaine du cinéma, il y a un auteur critique important, qui a imposé un regard acéré, pertinent, précis, à la fois général et personnel, et qui a ainsi eu une grande influence (il est souvent cité) : Jacques Lourcelles. Voir ainsi son splendide : « **Dictionnaire des films** ». (En général, les dictionnaires sont des ouvrages collectifs, donc parfois quelque peu anonymes. Là non. L'auteur l'a écrit seul. Ce fut un travail sur plusieurs années (choix films, visions, rédaction, etc.). Ses goûts



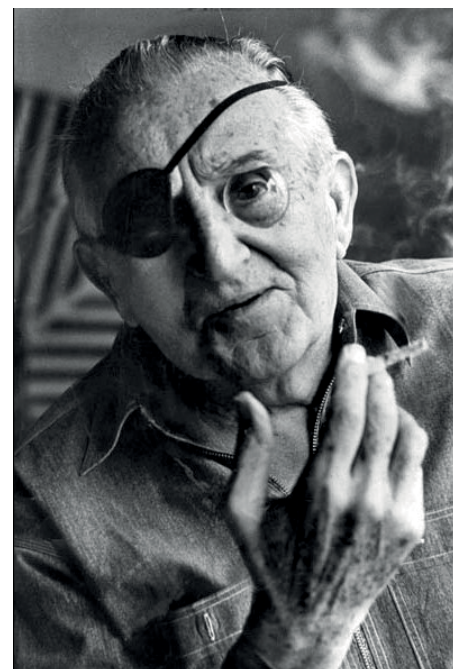
Preminger

l'entraînent vers un cinéma « **classique** », pour lui aussi, soit là « où le fond et la forme se trouvent », soit Hollywood des années 1940 à 1955, environ. Ensuite, il y eut « des recherches, expérimentations, avec des cinéastes qui cherchent et se recherchent encore... » (soit le cinéma des '60,'70, etc.).

Fortune critique de Walsh

J'aimerais juste maintenant comparer des commentaires sur Walsh, selon les époques et avec le recul.

- > Georges **Sadoul**, « Dictionnaire des cinéastes », 1965.
« (...) Un très **honorabile vétéran, survivant** de la grande époque d'Hollywood, celle de Griffith et de Thomas Ince, dont il a retrouvé **parfois** le ton, (...) sans **valoir** ses contemporains John **Ford**, Frank **Borzage** ou Howard **Hawks** ».
- > Puis Jacques **Lourcelles**, dans « Dictionnaire du cinéma, les films », 1992 :
« (...) « White Heat » représente la **perfection** du film de studio. (...) Cette tragédie est confiée au réalisateur le plus **capable** à la Warner (et même dans tout le cinéma Hollywoodien) de la mettre en valeur (...) ».
- > Passons enfin à la notice de Jacques **Saada**, à propos de « White Heat », dans « Dictionnaire des films » :
« (...) « White Heat », par son effrayante **puissance** et sa **maîtrise**, fait de Walsh (...) **l'un des plus grands dramaturges de tous les temps** (...) ».



Fritz Lang

POESIE ?

*En quoi cet ouvrage serait-il poétique ? Pour y répondre, nous reprenons le même critère que les auteurs décrivent à propos de certains films (« Sunset Boulevard », etc.) : Celui du **choc esthétique**. Ainsi, de par ses rapprochements, analyses, mises en relations (Borges, Flaubert, Shakespeare, etc.) la lecture génère-t-elle ces « chocs ». Aussi : Ce sentiment d'être en bonne compagnie. En ce sens, Borges a raison : Ecrire est difficile, lire est un plaisir « Je suis un lecteur », a-t-il dit, pour se définir.*

RAJOUT

(Note suite à la question du pouvoir de « **choc** » évoqué par les auteurs dans l'article sur Billy **Wilder**).

Cette question de « **choc esthétique** » peut être rapprochée de celle qu'éprouve, dans « **La recherche** », de **Proust**, l'écrivain Bergotte à propos de la « **Vue de Delft** », de **Vermeer**, plus précisément en contemplant « Le petit pan de mur jaune ». « C'est comme cela que j'aurais dû écrire », dit-il, soit un mélange de grande **précision** et de **tendresse**. (On se rappelle **Borges**, dans une de ses nouvelles (« Le Sud » ?) à propos d'un mur qui reçoit la **lumière** du soir : « Rien ne saurait mieux décrire la tendresse que la vision de ce **mur**, dont la lumière semble ne pas être réfléchi mais : émanée » (ndlr : cités de mémoire, il faudrait retrouver ces passages, FJ).



Vue de Delft (détail) / Vermeer

QUESTION D'ATTITUDE : ACTION vs INTELLIGENCE

On le sent bien : Les **réalisateurs** hollywoodiens, en général, mais aussi les **producteurs**, refusent tout intellectualisme. C'est peut-être, pour eux, une attitude qui serait, par trop, européenne, donc comme liée au passé, à la contemplation, voire à une certaine mélancolie. Cela induit, naturellement, une aporie dans **l'action**. L'Américain est autre. Il doit conquérir un immense territoire. Il regarde l'avenir. Son idéal et donc **l'action** (« Action, Action, Action. Que l'écran soit rempli d'événements », R. Walsh). Justement, Walsh, homme **cultivé**, (il admire Shakespeare, Maupassant, Dumas, etc.), mais qui ne le montre pas, surtout à ses **producteurs**. Lire à ce propos, dans son autobiographie (« Each Man in His Time », ses rapports, respectueux, mais virils, avec, notamment, Jack **Warner**. Ce dernier, comme presque tous, (Zanuck, Cohn, Mayer, etc.) était plutôt **inculte, intuitif, grossier et brutal**. Ils prenaient vite des décisions. Ceux qui étaient, au contraire, plus cultivés et respectueux, comme Val Lewton ou Irving Thalberg, ont eu des différends avec leurs PDG (par exemple Thalberg et Mayer). Donc : la culture, mais en **mouvement** : « J'imagine les rapports entre ces personnages comme ceux entre les Mousquetaires » (Walsh).

Et, au moment de **tourner**, l'adéquation entre intelligence et action. Comme A. Siza qui dessine. Luigi Snozzi avait dit quelque chose de pareil, (quand j'étais étudiant) : « Pour faire de l'architecture, il ne faut pas être trop intelligent ». En effet, trop réfléchir peut bloquer. R. Bresson rapporte un propos de Napoléon, qui va aussi dans le même sens : « Tu t'engages et tu réfléchis après ».

Ainsi, on retrouve ce même genre **d'attitude** chez Walsh, Ford, Aldrich, Hawks, Wilder, etc.. C'est probablement une des clefs du succès tant critique que public de leurs films. A contrario, les films d'auteurs européens, contemporains, qui sont plus intellectuels, ont moins bien supporté le temps : Antonioni, Pasolini, Robbe-Grillet, etc. Même un auteur américain, Joseph Losey, a fait de bons films aux USA et de moins bons après, en Europe (ceux avec H. Pinter). Contre-exemple, peut-être : Max **Ophüls**, qui fit ses meilleurs films à son retour en Europe (« Lola Montes », « Madame De », « Le Plaisir », La Ronde », après ceux, plus mitigés, de sa période hollywoodienne (« Letter from an Unknown Woman »).