

NOTES DE LECTURE

**Hollywood ne répond plus**

Olivier Rajchman, Éditions Baker Street, Paris, 2017, 416 p.

Le livre pour tout cinéophile, en vacances, désireux de rester quand même en contact avec le monde du cinéma. Ouvrage traité avec une grande précision, tant historique qu'anecdotique, de trois événements survenus simultanément à Hollywood en 1963. La 20th Century Fox produisait alors à la fois le *Cléopâtre* de Joseph L. Mankiewicz, *Le Jour le plus long* coordonné par Darryl F. Zanuck, son ancien patron, et le dernier opus de Marilyn Monroe, *Something's Got to Give*, dont la réalisation avait été confiée à George Cukor. Trois productions qui rencontrèrent de nombreuses difficultés, l'une connaissant un cuisant (mais temporaire) échec commercial (*Cléopâtre*), l'autre un triomphe planétaire (*Le Jour le plus long*), la troisième entraînant un tragique fiasco humain (renvoi de Marilyn qui ne s'en remit pas). Le tout est narré avec moult détails par Olivier Rajchman, auteur en 2010 d'une biographie croisée d'Alain Delon et de Jean-Paul Belmondo, qui a rassemblé une somme considérable de renseignements sur ces trois tournages, ici décrits au moyen d'un habile montage alterné. L'auteur ayant opté, en outre, pour un



style très proche de celui de la novélisation chère aux Américains, son récit en ressort très vivant et riche en informations (y compris les ragots relatifs aux amours d'Elizabeth Taylor et de Richard Burton sur le plateau de *Cléopâtre*), des extraits fort pertinents du journal tenu par Mankiewicz permettent de mieux connaître les innombrables déboires rencontrés par le réalisateur face à ses producteurs. Une manière certes un peu légère de contribuer à l'histoire du cinéma, néanmoins originale : personne avant Rajchman n'avait eu l'idée de montrer, à travers ces investissements considérables de la Fox, en ce début des années soixante, comment Hollywood ne pouvait que s'effondrer et donner naissance à la... *New Hollywood* des Bob Rafelson, Jack Nicholson, Dennis Hopper, Robert Redford, Woody Allen, Sydney Pollack, Robert Altman...

Michel Cieutat

Werner Herzog, pas à pas

Hervé Aubron et Emmanuel Burdeau, Capricci, 2017, 220 p.

Comme le titre de leur ouvrage l'indique, Hervé Aubron et Emmanuel Burdeau suivent le cinéaste Werner Herzog « pas à pas », c'est-à-dire film à film, depuis *Herakles* en 1962 jusqu'aux documentaires

de 2016. Bien sûr, une telle chronologie, qui détermine quatre grandes périodes parmi une filmographie encore inachevée, est parfaitement raisonnée. Ainsi d'*Aguirre, la colère de Dieu* (1972) à *La Ballade de Bruno* (1977), du *Pays où rêvent les fourmis vertes* (1984) à *Grizzly Man* (2005), de bonds en rebonds, de brusques retournements en surprises avancées, on voit l'œuvre poursuivre, au-delà des ruptures, une quête permanente de dépassement. C'est cette unité que les auteurs s'attachent à dégager, par exemple en montrant que la fiction aussi bien que le documentaire sont, chez Herzog, dynamisés par des figures héroïques, des sportifs de l'extrême, des champions dont on ne sait si l'exploit les tue ou les immortalise, les excepte ou les intègre. « *Arma virumque cano* » pourrait être la devise de celui qui, tout en étant résolument moderne par ses thèmes (la puissance, la guerre) et ses techniques (le numérique, la vidéo) a le goût de l'archaïque et donne souvent à son cinéma des allures de fable, de retour à l'origine, voire de mythe. Aubron et Burdeau, qui ont déjà écrit sur et avec Herzog, sont en empathie avec un processus de création qu'ils ont fidèlement suivi et, à l'évidence, longuement médité. Ils en éclairent les arcanes les plus secrets, comme parfois la fécondité de quelque incident de tournage, la lente maturation d'un souvenir personnel, la violence accumulée de tous les inacceptables. Ils n'en (re)connaissent pas moins les faiblesses et les ratages. Ils comprennent que certains films, notamment sur les infirmes ou le tiers-monde, aient pu choquer, être mal reçus. Mais ils défendent l'originalité et la sincérité de ce créateur multiple, acrobate du corps et de l'esprit, joueur, instable comme une composition chimique. Ils soulignent qu'il diffère des autres réalisateurs allemands de sa génération, parce qu'il a su très tôt se libérer du terrible constat sur le nazisme, pour atteindre une dimension plus emblématique, peut-être la quatrième, ainsi que le suggère la dernière partie du livre.

Louise Dumas

**Paul Verhoeven. À l'œil nu**

Entretien avec Emmanuel Burdeau, Capricci, 2017, 176 p.

On passera sur les défauts habituels des livres Capricci (absence d'index et de bibliographie, filmographie réduite à une simple liste de titres) pour saluer les échanges passionnants sur la période américaine de Paul Verhoeven, les débuts en Hollande étant survolés. Sur le contexte de production de ses films hollywoodiens, le cinéaste porte un regard lucide, sans langue de bois. On découvre qu'il a joui d'une liberté totale sur *RoboCop* et *Starship Troopers* dont il a pu revoir les scénarios, tandis que sur les productions Carolco *Total Recall* et *Basic Instinct*, il n'avait pour seule obligation que l'acteur principal (Arnold Schwarzenegger et Michael Douglas), Mario Kassar le laissant libre de tout le reste dès l'instant qu'il ne dépassait pas le budget imparti. C'est sur *Hollow Man* que les choses se sont gâtées, son film le mieux payé et celui sur lequel tous les choix avaient été faits avant son arrivée sans possibilité de les modifier. Jusqu'à l'interdiction de trop sortir l'action du laboratoire de peur de ressembler à *L'Homme invisible*, le roman de H.G. Wells dont le studio n'avait pas acquis les droits. Sur les films eux-mêmes, Verhoeven porte un regard tout aussi lucide. Il aime les recherches visuelles de *Showgirls*, mais regrette l'absence d'un scénario autour d'un meurtre qui aurait, en quelque sorte, habillé toutes ces nudités. Il ne se trompe pas quand il évoque la pertinence



des fausses publicités de *RoboCop* et la faiblesse de la dernière partie de *Starship Troopers*. De ces pages ressort le portrait en creux d'un homme sympathique, touchant et inattendu dans ses enthousiasmes (le cinéma de Michael Haneke), passionné par les femmes et portant haut son admiration pour la sienne, d'un homme aussi qui a dû renoncer trop souvent à des projets personnels pour accepter des commandes qu'il a parfois sublimes. En ouverture, Burdeau lance quelques stimulantes pistes d'analyse.

Philippe Rouyer

Le Point de vue du lapin. Le roman de Passe Montagne

Yann Dedet, P.O.L., 2017, 212 p.

Jean-François Stévenin est un cinéaste français rare, précieux, tumultueux, qui réalisa un chef-d'œuvre absolu, *Passe Montagne*, en 1978. Film chaotique, terrien, donnant à la matière et au poids des choses une réalité proprement fantastique, c'est un des rarissimes exemples, dans le cinéma français, d'un cinéma forgé sur le moment des gestes et la présence des corps. Stévenin fut l'assistant de Jacques Rozier, et il aime à citer Cassavetes : *Passe Montagne* ne dépare pas dans ce double parrainage. Je me souviens en particulier d'une scène, où, dans l'intimité d'un dîner partagé sur une table de cuisine, Jacques Villeret mime devant Stévenin la courbe d'une asymptote censée représenter toutes les occasions où l'on s'approche du but, de la rencontre suprême, et que l'on

manque, toujours... On ne sait pas de quoi ils parlent vraiment, on ne suit rien de la conversation, sinon ces moments fragmentés qui disent leur fièvre et l'épaisseur de ces heures nocturnes. C'est le geste, du coup, son mystère et sa présence, qui restent en mémoire, plutôt que l'anecdote dans laquelle il a pu advenir.

Dans ce livre étonnant, très écrit, alternant le récit de l'auteur et les monologues de Stévenin, Yann Dedet, qui rencontra ce dernier sur les tournages de Truffaut, puis le suivit dans le Haut-Jura pendant un an pour préparer le tournage de *Passe Montagne*, raconte tout ce qui prélude à ce tournage, les innombrables difficultés, les repérages, les rencontres qui constituent la pâte du film. Rien sur le tournage lui-même : c'est une façon de dire que tout se passe avant, dans la vie avec les figurants, les seconds rôles, les techniciens, dans les avatars du projet et la façon d'y résister. Et dans les déambulations sur place, dans les bistros, les forêts, les chemins improbables ; sans le dire explicitement, Dedet montre comment ce matériau lourd deviendra la matière du film.

Passionnantes remarques du cinéaste sur l'improvisation, et le travail avec Villeret et les figurants locaux ; « Les bûcherons, ils sont drivés depuis trois, quatre ans que je les connais : sans s'en apercevoir... » dit-il, avant d'ajouter au sujet de Villeret : « incroyable, j'avais l'impression qu'il ne faisait rien, quasi rien... Mais quand on a monté le film, j'étais sidéré... tout ce qui est dedans, ce qu'il fait, Villeret,

avec une ligne de dialogue ! » L'acteur « parisien » cultive une différence, une certaine morgue, et apparaît complètement perdu dans ces décors où son personnage débarque par hasard. Le montage, coupant brut, éliminant les installations, les explications, ajoutera à cette opacité. Et la rencontre des deux mondes est un prodige de funambulisme, qui se résout dans les combes obscures de la montagne.

On annonce la réédition du film en DVD pour cet hiver, enfin ! Mais il est inutile d'attendre de le voir pour lire ce livre qui a sa propre matière et son ton ; on aura juste envie de le relire après avoir admiré encore une fois Villeret mimer son asymptote.

Vincent Amiel

Aventures

John Boorman, traduction d'Alain Masson, Marest Éditeur, 2017, 436 p.

Tapis écarlate

John Boorman, traduction d'Édouard Ballinger, Marest Éditeur, 2017, 288 p.

Après la publication des écrits d'Alfred Hitchcock, (voir n° 677-678, p. 154), la maison Marest a choisi de publier conjointement *Tapis écarlate*, le premier roman de John Boorman, et *Aventures*, la traduction de ses mémoires. L'idée s'avère judicieuse, les deux ouvrages partageant de nombreuses affinités.

Pour Boorman comme pour Daniel, son alter ego fictionnel, placer sa caméra relève d'un choix existentiel. Il s'agit de déterminer l'angle de la prise de vue,

d'affirmer sa présence, d'ajuster sa façon de raconter une histoire. Rappelant la célèbre comparaison de Samuel Fuller, le tournage est perçu comme un champ de bataille, un territoire souvent dangereux, éreintant, fait de concessions et de compromis, et dont le résultat ne peut prétendre qu'au recommencement et à l'inachevé.

L'alternance des points de vue de *Tapis écarlate* se confond alors avec la pluralité des regards portés par Boorman sur l'ensemble de sa carrière. La mise en chantier du nouveau film de Daniel l'oblige en effet à vérifier sa vision, la lucidité de Boorman se concentrant autant sur les méthodes de production que sur les drames humains qui en influent le(s) sens.

Avec un pragmatisme non dénué d'humour, le réalisateur, au gré des rencontres et des événements (le festival de Cannes qui, dans les deux récits, occupe une place centrale) narre les singularités d'une profession. L'importance du genre et du sujet (« ce qui compte, écrit Boorman, ce n'est pas la caméra, mais ce qu'on met devant elle »), les relations souvent exigües avec les collaborateurs de création (acteurs, producteurs, monteurs, scénaristes, chefs opérateurs, compositeurs, techniciens de laboratoire, mais aussi critiques), les mutations et adaptations techniques (le numérique perçu comme un basculement obligatoire et en partie salvateur), ou le retour vers la manière des maîtres (la grammaire cinématographique de D.W. Griffith qui apparaît

comme un rappel nécessaire, ou la figure de David Lean dont Boorman raconte avec tendresse leur dernière rencontre) dressent d'étonnants rapports spéculaires entre l'imaginaire romanesque et la réalité transfigurée de l'écriture biographique.

L'oscillation constante entre le merveilleux et son envers matériel fait écho aux dualités à l'œuvre dans l'ensemble des films de Boorman (rappelant fort à propos que le cinéma est une invention du XIX^e siècle et donc nourri d'une certaine valeur dialectique). À l'esprit du temps (*zeitgeist*) prôné par le cinéma de Daniel répondent les traces tangibles laissées par celui de John, qui n'hésite pas à raviver les images des souvenirs pour mieux en souligner les survivances plus ou moins directes (*Hope and Glory*, *Queen and Country*). *Le Point de non-retour* apparaît ainsi comme un prolongement de ses premiers documentaires, le dernier plan de *Délivrance* surgit comme l'écho d'un passage de la légende arthurienne, tandis que les extraits de son journal de tournage éclairent d'une façon tout à fait inédite les images de *La Forêt d'émeraude*.

Le séquençage chronologique d'*Aventures* permet de souligner la singularité de chaque film en rappelant son contexte propre, tout en s'en distanciant par le biais d'un regard rétrospectif plus à même de porter un jugement qui prend parfois la forme d'un état des lieux du cinéma contemporain (voir les difficultés rencontrées lors de la promotion de *Tout pour réussir*).

Là où un Fellini usait des charmes de l'inconscient pour évoquer les joies et les affres du processus artistique, Boorman opte pour une attitude plus objective mais non moins sensible, séparant et reliant à la manière d'une bande de pellicule les faits et les images d'une vie dont la cohérence ne peut être pleinement comprise qu'à la lecture de son ensemble.

Jacques Demange

