

Rompant avec la forme habituelle de ses chroniques, Jean-Jacques Sadoux traite ici des parentés entre diverses œuvres cinématographiques et d'autres œuvres artistiques tirées du même patrimoine, en l'occurrence américain.

Hardy/Toole, Capra/Rockwell et Ford/Armstrong, trois « couples » fascinants...

Jean-Jacques Sadoux

*Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*

Charles Baudelaire, *Correspondances*
(*Les Fleurs du mal*)

Jean-Jacques Sadoux est enseignant et animateur de ciné-club.

OLIVER HARDY ET JOHN KENNEDY TOOLE : UN TANDEM BURLESQUE

Dans la préface de l'édition originale de *A Confederacy of Dunces* (La Conjuraison des Imbéciles) de John Kennedy Toole, le romancier Walker Percy, qui fut à l'origine de la publication posthume de ce chef d'œuvre burlesque de la littérature du Sud, écrivait, parlant du personnage central Ignatius J. Reilly, qu'il était : « *a slob extraordinary, a mad Oliver Hardy, a fat Don Quixote, a perverse Thomas Aquinas rolled in one* » (un souillon extraordinaire, un Oliver Hardy déjanté, un Don Quichotte grassouillet, un Thomas

d'Aquin pervers, le tout amalgamé en une seule personne).

La filiation entre Ignatius J. Reilly et Oliver Norvell Hardy saute immédiatement aux yeux de tout cinéophile familier des films du tandem mythique du cinéma burlesque américain. Au-delà de l'apparence physique, de la corpulence majestueuse des deux hommes, ce qui les rapproche de façon troublante (et qui laisse à penser que Toole avait sans doute en tête le personnage de l'acteur lorsqu'il a conçu son héros), c'est leur logorrhée et la pomposité précieuse avec lesquelles ils s'expriment tous deux.

Il suffit de revoir les films sonores de Laurel & Hardy pour constater à quel point l'identification entre ces personnages est impressionnante. Tout d'abord leur ancrage respectif dans le Sud : Reilly natif de La Nouvelle Orléans refuse de quitter cette ville et n'envisage pas de vivre ailleurs, Oliver Hardy a toujours manifesté son attachement à sa Géorgie natale et cultivé son personnage de gentilhomme sudiste. Par ailleurs on ne peut qu'être frappé par la parfaite incapacité des deux personnages à mener à bien une activité professionnelle quelconque, on ne compte plus, dans le roman comme dans les films, les désastres qu'entraînent leur maladresse congénitale et leur inaptitude foncière à gérer une situation simple voire banale (Oliver Hardy, il est vrai, est considérablement aidé en cela par son comparse Stan Laurel).

Il y a aussi tout un passage du roman qui évoque le monde physique et mental de Laurel & Hardy, au sixième chapitre, au moment où l'on assiste aux préparatifs de la manifestation imaginée par Ignatius pour protester contre les conditions de travail chez Levy Pants. On trouve là une atmosphère cafouilleuse et frénétique qui rappelle tout à fait celle des préparatifs des deux compères pour un travail précis (l'installation d'une antenne sur un toit, la finition d'un bateau dans le jardin, le ramonage d'une cheminée, etc.).

Mais c'est encore dans leur manière de s'exprimer, dans ce mélange de redondance pédante, d'affectation désuète et de tournures raffinées que les deux personnages marquent leur similitude. Lorsque dans *Their first mistake* (Laurel et Hardy bonnes d'enfants, 1932) Oliver Hardy,

© STATE ARCHIVES OF FLORIDA, FLORIDA MEMORY.



Oliver Hardy

parlant de son nouveau patron à sa femme, lui déclare : « *He might even promote me to higher endeavors* » (Il se pourrait même qu'il me promeuve à de plus hautes entreprises) on est dans le même registre lexical que celui d'Ignatius déclarant à sa mère : « *Thank God my moustache filters out some of the stench. My olfactories are already beginning to send out distress signals* » (Dieu merci ma moustache filtre une part du remugle. Tout mon appareil olfactif expédie déjà des signaux de détresse)¹.

Ce qu'on peut remarquer en comparant ces deux dialogues, c'est que, si John Kennedy Toole s'est probablement inspiré de la phraséologie du grand burlesque, il en a considérablement amplifié l'aspect pédantesque et boursofflé, si bien qu'on est en présence d'un acte créateur authentique. L'anglais parlé par Ignatius J. Reilly est beaucoup trop précieux et littéraire pour s'accommoder de la concision et du dépouillement du cinéma burlesque des années vingt et trente mais il en est indiscutablement le prolongement.

¹ Traduction de Jean-Pierre Carasso, in *La conjuration des imbéciles*, 10/18, 1980.



© 1943 SEPS: LICENSED BY CURTIS PUBLISHING, INDIANAPOLIS, IN

Norman Rockwell
The Four Freedoms

FRANK CAPRA ET NORMAN ROCKWELL : UNE CERTAINE IDÉE DE L'AMÉRIQUE

On a souvent souligné la parenté idéologique et la communauté d'inspiration de ces deux artistes dans leur représentation des États-Unis à travers les films du premier et les tableaux (ou plutôt les illustrations) du second. S'il est indéniable en effet qu'il existe entre eux une approche voisine sur bien des sujets et une volonté commune de célébration du *common man* et du rêve américain, il n'en reste pas moins que leur regard sur cette Amérique plus ou moins fantasmée révèle aussi d'intéressantes variations.

La très longue séquence finale du discours prononcé par James

Stewart à la fin de *Mr. Smith Goes to Washington* (Monsieur Smith au Sénat, 1938), mise en parallèle avec le tableau *Freedom of Speech* (1942) de Norman Rockwell, apporte quelques éléments d'information à ce propos. Dans les deux cas on a affaire à un homme seul, debout, s'adressant à un auditoire pour plaider une cause qui lui est chère ; dans les deux cas la référence à Abraham Lincoln s'impose : même haute taille, même détermination inébranlable.

Et il n'est pas inutile de rappeler que ces documents sont étroitement contemporains, séparés par seulement trois années (avant et après l'entrée en guerre des États-Unis toutefois).

Cependant le climat des deux interventions est sensiblement

The Four Freedoms de Norman Rockwell

Œuvre emblématique de la peinture populaire américaine cette série de quatre tableaux peints en 1943 célèbre les quatre libertés fondamentales dont jouissent les États-Unis : liberté d'expression, liberté de culte, liberté d'être à l'abri de la peur et liberté d'être à l'abri du besoin. Les tableaux sont une illustration du discours fondateur du président Roosevelt sur l'état de l'Union le 6 janvier 1941, connu sous le nom de *Four Freedoms Speech*.

différent : en dépit de leurs ressemblances, l'univers des deux artistes diffère. Chez Rockwell, c'est dans une atmosphère sereine et paisible et avec une attention bienveillante que l'orateur est écouté par son auditoire, même si celui-ci ne partage pas nécessairement son point de vue. Chez Capra l'hostilité, le mépris et, dans le meilleur des cas, l'indifférence se lisent sur le visage d'un auditoire de plus en plus clairsemé. (Incidentement, la noirceur de la vision de Capra, sa dénonciation des failles du système démocratique et la corruption des élites montrent à quel point sont infondées et injustes les critiques de certains historiens qui parlent d'une idéologie proche du boy-scoutisme et d'apologie du crétin moyen à propos de son cinéma²).

Le désenchantement de Capra, la part d'ombre qu'on trouve souvent dans ses films, même les plus optimistes, ne le sépare pourtant pas autant qu'on pourrait le croire de Norman Rockwell. Ce dernier, à partir des années soixante, va amorcer une évolution significative en commençant à prendre en compte les réalités déplaisantes de son pays. Alors que les Noirs étaient pratiquement exclus de ses illustrations dans les décennies précédentes (tandis que Capra les a souvent représentés, il est vrai en sacrifiant aux clichés et poncifs habituels du cinéma américain), Rockwell va signer quelques œuvres fortes et s'engager enfin clairement contre la ségrégation raciale³.

On a trop souvent tendance à négliger les productions des artistes qualifiés de « populaires » avec une certaine condescendance, en oubliant qu'ils ont su traduire avec simplicité et efficacité les tensions

et contradictions de leur pays. Voir et revoir les films de Frank Capra et regarder les illustrations de Norman Rockwell est probablement l'un des meilleurs moyens de saisir l'âme du peuple américain, ses certitudes, ses doutes et ses ambiguïtés.

JOHN FORD ET LOUIS ARMSTRONG : LA GRANDEUR D'UN CLASSICISME TRANQUILLE

Chez ces deux figures emblématiques qui symbolisent l'universalité et la force de la culture populaire américaine on trouve là aussi une indéniable parenté d'inspiration et surtout un *modus operandi* qui les rapproche singulièrement. Entre cet homme du Nord, encore plus irlandais que ses ancêtres, et ce petit-fils d'esclaves, né et élevé dans le Sud profond, que de points communs ! Et tout d'abord le dépouillement et la sobriété.

John Ford n'utilisait que très peu de pellicule pour tourner les chefs d'œuvre que sont, entre autres, *Young Mr. Lincoln* (Vers sa destinée, 1939), *My Darling Clementine* (La poursuite infernale, 1946) ou *The Searchers* (La prisonnière du désert, 1956). En moyenne 12 000 mètres contre environ 250 000 pour la majorité des autres cinéastes. Aucun effet de caméra ostentatoire, peu de mouvements d'appareil (les acteurs sont payés pour bouger, pas la caméra, aimait-t-il à dire), chaque plan ciselé à la perfection sans une image de trop.

Chez Louis Armstrong on constate pareil économie de moyens : jamais une note qui ne se justifie, des phrases construites avec une rigueur janséniste, un refus du bavardage musical,

² Jean-Pierre Coursodon et Bertrand Tavernier, *Cinquante ans de cinéma américain*, Omnibus, 1995. Cela dit cet ouvrage reste l'un des plus brillants et originaux jamais écrit sur ce cinéma.

³ L'œuvre de Rockwell la plus significative et la plus émouvante dans ce registre est intitulée *The problem we all live with* (1964). Ce tableau montre une petite fille noire de 6 ans escortée, pour aller à l'école, par quatre agents du FBI qui la protègent de la haine et de la violence des partisans de la ségrégation raciale. Le président Obama avait fait placer une reproduction de cette œuvre dans le bureau ovale de la Maison Blanche. Gageons que le nouveau locataire des lieux l'a promptement fait retirer !



© NATIONAAL ARCHIEF AMSTERDAM

Louis Armstrong

la sobriété absolue. Qu'on écoute pour s'en convaincre la sublime (le mot n'est pas trop fort) introduction de *West End Blues* (1928) : si l'on en retire une seule note, toute la construction s'effondre ! Et que dire de ces dizaines d'œuvres phares qui vont porter le jazz à ses plus hauts sommets, dans les années 20 et 30, et qui non seulement n'ont pas pris une ride mais témoignent d'un modernisme époustouflant⁴.

La séquence d'ouverture de *La Prisonnière du Désert* reste, plus de soixante ans après, un modèle de perfection stylistique, d'efficacité narrative et de construction dramatique. En quelques plans quasiment muets Ford nous fait comprendre le lien secret et inavouable qui relie Ethan Edwards à la femme de son frère. Tout est dit en moins d'une minute, de la même manière qu'il suffit de quelques mesures à Louis Armstrong pour nous ouvrir les portes d'un univers d'une richesse inouïe. Quant à la maîtrise technique dont les deux hommes témoignent, jamais elle ne s'étale, elle n'est là, au second plan,

que pour mettre en valeur un discours impressionnant dans sa simplicité et sa force expressive.

Un autre point commun entre Ford et Armstrong est leur maîtrise du changement de rythme, cette capacité unique à passer du tragique au comique, du rire aux larmes sans que jamais cela sente le procédé ou l'effet facile. Il y a un enregistrement de Louis Armstrong qui l'illustre parfaitement : *King of the Zulus* (1957) Cette évocation d'une festività traditionnelle de la Nouvelle-Orléans où l'on couronne le héros de l'année lui donne l'occasion de se lancer dans un solo grandiose, empreint d'une intense émotion mais qui se voit brutalement interrompu par une voix avec un fort accent antillais lui demandant où l'on peut acheter des tripes ! Après l'avoir réprimandé pour l'avoir interrompu, le trompettiste reprend son chorus avec la même puissance expressive et la même force dramatique. Chez Ford les moments de va-et-vient constant entre farce et tension dramatique abondent et peuvent se succéder très rapidement. Je songe notamment à la séquence bouleversante de l'enterrement de la prostituée dans *The Sun Shines Bright* (Le soleil brille pour tout le monde, 1953), qui clôt une œuvre toute de sourire et de tendresse.

Ford est également connu pour son attachement à la célébration des traditions qui constituent l'âme d'une communauté : ses personnages ont besoin de la collectivité dont ils sont issus et de ses rites fondateurs pour exister. On retrouve ainsi, d'un film à l'autre, des motifs récurrents qui sont autant de signes fédérateurs, spécifiques de son univers : les scènes où le héros va se recueillir sur la

⁴ Tapez *Struttin' with some barbecue* sur Youtube pour comparer les différentes versions qu'il en a donné et l'hommage affectueux que lui rendent les grands *jazzmen* contemporains en reprenant cet enregistrement mythique.

tombe d'un être cher, les bals populaires, les bagarres et les beuveries homériques...

Armstrong (surtout dans la seconde moitié de sa carrière) a souvent, lui aussi, organisé ses spectacles autour de rituels, de sketches musicaux qu'il reprenait inlassablement. Cela aurait amené un autre musicien de jazz à rejeter ce qui fait l'essence de cette musique : l'improvisation et la prise de risque ! *Départ dans l'af-fECTION et le bruit neufs* ⁵. Comment y parvenir si l'on reprend systématiquement la même formulation, voire les mêmes clichés ? Comme chez Ford la réponse d'Armstrong est dans l'art prodigieux de jouer sur le détail, sur la variation subtile d'une interprétation à l'autre, sur la chaleur et l'émotion qui se dégagent de la moindre note, du moindre plan. Un exemple parmi tant d'autres chez notre cinéaste : trois

scènes « semblables » se déroulent dans le bureau du capitaine Brittle, dans *La Charge Héroïque*. Même local, mêmes personnages, mêmes relations, à la fois tendres, bourruées et complices entre le capitaine et son sergent, quelques minutes sans redondances qui nous disent tout sur la psychologie de ces deux hommes, sur leur relation à la vie militaire et sur la nostalgie qui les étirent au moment de prendre leur retraite.

Dans un concert de Louis Armstrong les petits intermèdes musicaux mettant tour à tour en valeur l'un des membres de l'orchestre, la reprise presque à l'identique des solos du leader n'étaient rien d'autre aussi que l'affirmation de la tendresse du grand Louis pour son public venu assister à un spectacle total, avec ce mélange de bouffonnerie et d'émotion... tellement fordien ! ☺

⁵ Arthur Rimbaud, *Les illuminations*.

Solutions des mots croisés de la page XX (encart Outremer)

Horizontalement : I - An. II - Volat. III - Bananier. IV - Hun / parsec. V - Mot-clé / or. VI - AN ; nò, lamas. VII - Indépendantiste. VIII - Gipsy ; devies ; rùe. IX - Aras ; osiers. X - Intransigeance ; os. XI - Tua ; MO (Mot) ; viennes ; dé. XII - AP (pApe) ; AMLAS (LAMAS) ; cep ; se. XIII - Tic ; battre ; focs. XIV - Ruer. XV - Ici ; tracée. XVI - Talon ; récit. XVII - Erigeras. XVIII - LS (pULSar) ; OM (Olympique de Marseille). XIX - Flamboyante. XX - Fêuses. XXI - Aède ; on. XXII - Briserait. XXIII - Watt ; issu. XXIV - Te.

Verticalement : 1 - Maigrir. 2 - Honni ; nuat, abat. 3 - But ; DP (Départ) ; tapis ; offerte. 4 - Avancées ; culte ; ledit. 5 - Non ; pyJama ; écartates. 6 - Lapine ; nombrilisme ; et. 7 - Anacondas ; la ; OG (GO) ; buer. 8 - Tir ; dérivât ; une ; os ; al. 9 - Esclavagiste ; yéits. 10 - Ré ; anisée ; tracas ; es. 11 - Comté ; ancêtres ; ONU. 12 - Raisonne ; AC (Acte) ; ôtent. 13 - SS ; scepticisme. 14 - Tries ; et. 15 - Eue ; scie. 16 - Erodés. 17 - - - Esse.