

Manny Farber
ESPACE NÉGATIF

Traduit de l'américain
par Brice Mathieussent



P.O.L
TRAFIC

Espace négatif

Manny Farber

Espace négatif

*Traduit de l'américain
par Brice Matthieussent*

*Édition française établie
par Patrice Rollet*

*Préface de Robert Walsh
Contrecoup de Patrice Rollet*

P.O.L
33, rue Saint-André-des-Arts, Paris 6^e

Ce livre est dédié au cinéma le New Yorker, où les films égalaient parfois la grâce et le style des gens qui travaillaient dans cette salle : Dan, José, Frank et la belle-mère de Dan.

Ce chemin très particulier de la critique est jonché des victimes de mes échéances déplorables. Ceux qui ont perdu le plus de sang au fil des ans méritent bien plus que ces tièdes remerciements. À partir d'aujourd'hui et en remontant vers le passé, je suis extrêmement reconnaissant envers une armée entière : Patricia Patterson, Robert Walsh, Jean-Pierre Gorin, Rick Thompson, Tom Luddy, Gregory Ford, sa mère, Donald Phelps (nuit et jour), Duncan Shepherd, Phil Leider, John Hochmann, Marjorie Farber, Marsha Picker, Jerry Tallmer, Virginia Admiral, Margaret Marshall, Janet Richards, Betty Huling et, pour leur assistance spéciale, Pauline Kael, Annette Michelson et la fondation Guggenheim. Plusieurs erreurs dans les textes originaux ont été corrigées pour l'édition française, laquelle n'aurait pas été possible sans la compétence et l'engagement de Patrice Rollet et des traducteurs, Sylvie Durastanti, Félicie Reymond, Roland Cosandey, et surtout Brice Matthieussent.

Patrice Rollet et Brice Matthieussent désirent remercier chaleureusement Manny Farber et Patricia Patterson pour leur patience illimitée, et Robert Walsh pour sa relecture attentive du texte français ainsi que pour ses suggestions éclairantes.

*Ouvrage traduit avec le concours du
Centre national du Livre*

Titre original : *Negative Space. Manny Farber on the Movies*
© Manny Farber, 1971, 1998 / Robert Walsh, 1998, pour la préface
© P.O.L éditeur, 2004, pour la traduction française
ISBN : 2-84682-003-1

www.pol-editeur.fr

PRÉFACE

Pour Richard Roud, 1929-1989

Voici quarante ans, juste après la sortie d'Amère victoire, Jean-Luc Godard fit cette déclaration célèbre : « Il y avait le théâtre (Griffith), la poésie (Murnau), la peinture (Rossellini), la danse (Eisenstein), la musique (Renoir). Mais il y a désormais le cinéma. » On entend toujours le silence tendu qui suit... « Et le cinéma, c'est Nicholas Ray. »

La critique de cinéma, c'est bien sûr Manny Farber.

Dès le début des activités professionnelles de Manny Farber en tant que critique d'art et de cinéma débutant pour The New Republic en 1942, sa prose manifesta un humour et une vivacité omniprésents, un engagement incessant et une complexité sans faille. Il possédait un œil et une oreille exceptionnels pour dénicher et dénoncer le moindre cliché, le moindre détail vaguement sentimental, ainsi que les ficelles en tous genres. Les points auxquels ses collègues plus classiques s'attachaient – l'intrigue, la psychologie avec un grand P, l'évolution des personnages –, il les ignorait quasiment, à croire qu'il considérait tous ces éléments comme de simples bouées de chenaux, et non comme les ancres immuables pour lesquelles on les prenait. Cependant, un regard rapide porté sur son travail révèle un fin observateur des acteurs, un homme qui accordait une attention subtile au langage corporel, à la physiognomonie ainsi qu'aux autres modes de présentation de soi.

Parmi une coterie d'amateurs et surtout chez les intellectuels new-yorkais de l'après-guerre, Farber avait la réputation d'être un spectateur très perspicace, un styliste brillant et original, un critique intransigeant mais généreux (ainsi qu'un peintre avant-gardiste). Mais avant que ce choix d'articles fugitifs soit fait à partir d'une carrière qui frisait alors les trente années, il fallait déterrer d'anciens numéros de The Nation, The New Republic, The New Leader, Commentary, Artforum et d'autres périodiques marginaux pour étudier les comptes rendus et les textes plus développés de Farber. Espace négatif, publié pour la première fois en 1971 et ici augmenté de manière significative, offrait à la plupart des lecteurs l'occasion d'apprécier enfin toute l'étendue et l'évolution de ses écrits.

Pendant de nombreuses années et à son grand dépit, Farber s'est vu catalogué comme le héraut des films de série B et du « film d'action viril ». Il fut certainement l'un des premiers à attirer l'attention sur les œuvres de réalisateurs aussi différents que Howard Hawks, Raoul Walsh (aucun lien de parenté avec moi-même), William Wellman, Samuel Fuller et Anthony Mann à une époque où ils étaient quasi ignorés de tous ; à la fin des années cinquante et au début des années soixante, sa notoriété s'accrut – ou plutôt se fossilisa – grâce à la publication de textes généraux comme « Films souterrains », « Cinéma à l'estomac », « L'art termite et l'art éléphant blanc ». Mais, ainsi que le montre Espace négatif, Farber occupait un terrain beaucoup plus vaste qu'on ne le croit d'ordinaire, tout en manifestant des ambitions critiques encore plus grandes.

Contrairement à son tempérament, qui le pousserait plutôt à avancer pas à pas en assurant sans cesse ses arrières, les articles de Manny Farber accrochaient et séduisaient le lecteur dès la première phrase pour l'entraîner sans relâche, agitant parfois un drapeau pour signaler un rapide détour avant de l'embarquer de nouveau dans d'autres directions inattendues, avant d'aboutir habituellement à une chute ébouriffante. Il sait passer en douceur d'une brève analyse sociologique à une étude spatiale, à un aparté spirituel sur le bric-à-brac familial d'une chambre, le tout dans le cours sinueux d'une seule phrase. Sans doute devint-il surtout connu pour sa définition et sa défense de « l'art termite » – une expression qu'il appliquait à tous les films sans prétention qui creusaient leurs galeries sans autre préoccupation que de « rognier [leurs] propres frontières » – en opposition à « l'art éléphant blanc », chargé artificiellement de symbolisme et de « signification ». Il louait souvent « l'artiste anonyme, qui semble redouter le peaufiné, l'hypocrisie, la vantardise, la pédagogie feinte qui caractérise l'art sérieux », s'attachant à « la série B la moins prétentieuse, qui réalise au mieux son

essence acide, anguleuse, par la modestie d'un réalisateur qui travaille habilement, loin à l'intérieur des fondations de l'histoire ».

En fait, Farber était un avocat si persuasif des films dont il utilisait les noms des réalisateurs comme une sorte de sténographie pour désigner des réseaux complexes de rapports créatifs, qu'on l'a parfois confondu avec un fondamentaliste qui adorait quelques auteurs mal connus. Espace négatif ne permet plus aucun doute : cette interprétation de sa sensibilité et de son esthétique était erronée et trop étroite. Car Farber a toujours, et de plus en plus au fil du temps, été conscient des films comme d'œuvres composites où l'on collabore et métisse à chaque étape. Dans son texte intitulé « Les subversifs », il écrit : « Un jour, quelqu'un va faire un film qui sera l'équivalent d'un tableau de Pollock, un film que l'on pourra vraiment étiqueter et certifier comme l'œuvre d'un seul homme. Jusqu'à ce que ce miracle arrive, les efforts massifs entrepris par la critique des années soixante pour ordonner et façonner l'histoire du cinéma – créer un Louvre des grands films et identifier l'unique génie responsable de chaque film – seront voués à l'échec à cause de la nature subversive du médium : la vitalité explosive qu'une scène, un acteur, un technicien injecte à travers le déroulement d'un film... L'une des joies du cinéma, c'est de s'inquiéter du fait que ce qu'on attribue à Hawks revient peut-être à Jules Furthman, que derrière le film de Godard plane la présence de Raoul Coutard et que, lorsqu'on parle du cynisme écorché vif, sophistiqué et "typiquement américain" de Bogart, on parle en fait de ce que Ida Lupino, Donald MacBride ou même Stepin Fetchit ont apporté à de grands moments où ils volent la scène. »

Ce fut sa sensibilité aux impuretés qui fit de Farber un critique incroyablement perspicace pour repérer l'empreinte d'un individu sur un film, partout où elle se manifestait, et une sorte de voyant capable de discerner clairement les rapports entre un film et son époque historique.

Farber a aussi été qualifié de « grincheux », mais son style prétendument « revêché » est le signe d'autre chose : une réaction immédiate, un désir de précision, une invitation au dialogue. Même s'il peut paraître « dogmatique », « intensément personnel », « excentrique » – tous adjectifs dont on l'a qualifié –, au sens strict, la première personne est quasi absente de sa prose. Tout sauf privée, sa voix de critique déborde de personnalité et de « parti pris », mais ce n'est pas exactement celle de l'homme lui-même. À mesure que son œil sophistiqué de peintre commençait à prendre le dessus sur son don pour la pique, la ruse, la remarque caustique, son écriture devenait de plus en plus dense sans toutefois sacrifier sa souplesse ni sa vitesse – c'était simplement le résultat de son habitude invétérée de voir et de revoir sans

cesse un film donné, de le reconsidérer à chaque fois, son désir de dépasser ses réactions strictement personnelles au profit de perspectives plurielles, et le fait qu'il est, de son propre aveu, « incapable d'écrire quoi que ce soit sans amasser préalablement une extraordinaire quantité de brouillons ». Tous ces facteurs contribuèrent à forger une critique qui prend seulement les réactions initiales de son auteur pour une plateforme de lancement ; l'œuvre publiée est alors le fruit d'autocritiques rigoureuses et de ruminations sans fin, le résultat de l'épreuve du feu.

Au sein de ce creuset, Farber façonna un style dont le vocabulaire prodigieux, la syntaxe flexible et le pouls frénétique se voyaient exquisément harmonisés aux diverses phénoménologies du processus artistique (surtout les flux momentanés du filmage). Aucun critique, pas même Godard, n'a eu une compréhension plus développée d'un film en tant que composition mobile, mandala tournoyant de sons et d'images dialoguant les uns avec les autres et avec le spectateur. Peut-être à cause des rapports qu'il entretenait avec des amis querelleurs dans les mondes littéraire et artistique – de James Agee à Jackson Pollock, de Walker Evans à Clement Greenberg – et sans doute aussi parce qu'il a gagné sa vie comme charpentier pendant de nombreuses années, il en est venu à examiner chaque film comme un ensemble ouvert de champs superposés, ce qui encouragea un style qui adorait les catalogues bourgeois de détails révélateurs et le conduisit à accorder une importance primordiale aux diverses variétés d'espaces filmiques. Dans les années soixante-dix, il se mit à considérer l'espace comme « l'entité stylistique la plus saisissante – de Giotto à Noland, d'Intolérance à Week-end ».

Toujours « fou de processus » – selon son expression –, Farber semble s'être entraîné à repérer, comme au microscope et au ralenti, les contradictions à l'intérieur de l'ensemble filmique, les défauts du scénario, les frictions dans les jeux des acteurs, dans une séquence, voire dans un seul plan abrégé, et il a saisi à quel point un film, surtout un bon film, tend à être entièrement et précisément chargé de temps, imprégné de son présent historique. Au fil des ans, ce sentiment croissant le poussa à explorer de plus en plus profondément ce que Donald Phelps appela l'« extension » et ce que Farber désigna ensuite sous le terme de « continuation ». (Un article de Phelps, beaucoup trop court mais prophétique, republié dans son recueil de 1969, *Covering Ground : Essays for Now*, demeure la meilleure introduction au travail de Farber en tant qu'écrivain et artiste.) On peut seulement comprendre la signification du terme de « continuation » en observant la prose de Farber en action, en appréciant dans ces essais les perspectives et les voix juxtaposées en collages et en découvrant les indications qu'il donna à Richard Thompson dans le superbe entretien qui clôt le présent livre.

Presque tout le travail de Farber durant sa carrière qui s'étend sur cinquante-cinq années – y compris la critique d'art et de cinéma, ses cours réputés de cinéma à l'Université de Californie à San Diego, et surtout la peinture qu'il entama après son déménagement en Californie du Sud, peu de temps avant la publication d'Espace négatif – insiste sur la polyphonie. Il a commencé très tôt à frayer ce chemin et il a toujours dialogué de manière dynamique sinon verbale avec d'autres écrivains, critiques et artistes, confrontant ses propres perceptions aux leurs, interrogeant et incorporant leurs langages et leurs techniques, les utilisant pour situer et asseoir sa propre position. C'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles, indépendamment de ses obsessions, il semble ne s'être jamais focalisé uniquement sur les films d'un pays, d'un genre ou d'une époque, au lieu de quoi il a poursuivi son enquête.

L'endroit où il est arrivé – à des années-lumière de son point de départ –, personne n'aurait pu le prédire, même s'il s'est régulièrement passionné pour les cas d'espèce et les attitudes radicales. En 1957 déjà, il écrivait : « On découvrira les œuvres les plus pointues de ces trente dernières années en étudiant les artistes les plus improbables et les plus indirects, les plus autodestructeurs, les plus radicaux », si bien que les années soixante et soixante-dix constituèrent un terrain extrêmement fertile pour lui, une époque du cinéma à laquelle il était mieux préparé que la plupart de ses pairs. Il s'éleva à la hauteur des défis de Godard, Snow, Scorsese et du nouveau cinéma allemand (sans oublier toutes les œuvres qu'il découvrit lors de divers festivals de films et à travers Pacific Film Archive) en refondant les buts et les stratégies de sa critique et en définissant la « continuation » à l'intérieur de sa pratique.

En 1966, Patricia Patterson, artiste et enseignante à part entière, que Farber épousa dix ans plus tard, se mit à collaborer de manière informelle avec lui. Bien que restant d'abord dans l'ombre, elle exerça une influence de plus en plus évidente sur les articles publiés par Farber dans Artforum à la fin des années soixante, puis dans les essais qu'il publia dans City, l'éphémère revue de Francis Ford Coppola, et dans Film Comment. En plus d'un index exhaustif, cette version augmentée d'Espace négatif inclut huit textes publiés après l'édition originale, presque tous explicitement cosignés par elle. Dans leur entretien avec Thompson, Farber spécifia*

* Auxquels ont été ajoutés, à la demande de Manny Farber, pour cette édition française qui devient ainsi la version la plus complète du livre à ce jour, trois autres essais : « Festival du cinéma de Venise 1972 », « La Balade sauvage, Mean Streets et Le Lion et le Vent » ainsi que « Nashville ». (Patrice Rollet.)

un peu l'apport de Patricia Patterson à leur critique commune : « Patricia a une oreille photographique ; elle se souvient des conversations d'un film. Elle est sauvagement opposée aux jugements à l'emporte-pièce, à l'identification d'un film à une seule chose, point final. Elle ne supporte pas davantage les jugements de valeur. Avec quoi les remplace-t-elle ? Mettre le film en rapport avec d'autres sources, trouver l'intrigue, l'idée qui se cache derrière le film – en formuler l'idée abstraite. Elle met tout ça dans son écriture et en ôte toute affirmation péremptoire. »

Après que Patterson eut concédé qu'elle était « un peu plus scrupuleuse » et « plus hésitante à formuler une déclaration définitive..., disant toujours, “ce n'est pas tout à fait vrai”, ou “ce n'est pas juste” ou “regarde ça sous un autre angle” », Farber explique : « Elle est incapable de se débarrasser de ses scrupules. Nous nous disputons féroce­ment sur la moindre phrase écrite. » Ces batailles, même si elles sont essentielles à la production de leurs textes, laissent peu de traces ici, hormis dans l'exceptionnelle diversité de textures et l'impression immanquable que les enchères ont augmenté et qu'il reste encore tant de choses à dire. On entend de nouveau une voix critique personnelle, qui n'est ni celle de Farber ni celle de Patterson, mais un mélange sans précédent.

« Je ne peux imaginer une forme artistique plus parfaite, une carrière plus parfaite que la critique », dit Farber à Thompson à la fin de leur conversation de 1977. « Je ne peux imaginer une activité plus précieuse et j'ai toujours eu cette impression. » Néanmoins, quelques mois plus tard seulement, les deux complices publièrent ce qui devait être leur dernière collaboration critique, « Quiche sans kitsch », un texte sur le Jeanne Dielman de Chantal Akerman. Farber a donné des cours de cinéma à l'UCSD pendant une autre décennie environ, puis Patterson et lui-même se sont encore plus violemment impliqués dans une peinture (Patterson pratiquait aussi les installations et les œuvres in situ) qui incluait souvent des textes sous diverses formes. Leur production exceptionnelle des vingt dernières années marque peut-être l'œuvre la plus saisissante, mais négligée, qu'on puisse voir dans le monde entier – une sorte de consolation pour leur exil loin de l'arène de la critique. Mais leur perte d'intérêt pour le cinéma a aussi été une perte incomparable pour les études cinématographiques et pour la critique en général, voire pour la prose américaine, car Farber était depuis longtemps l'un des grands écrivains de sa génération, et la contribution de plus en plus riche de Patterson à leur collaboration était profonde, décisive, libératrice. Peut-être n'aurons-nous plus jamais l'occasion d'entendre Farber et Patterson parler d'un cinéma qu'il enseignait avec une

immense passion et un soin scrupuleux (selon un éventail sans précédent : de Hollywood et des indépendants internationaux jusqu'à ce qu'on appelait l'avant-garde ; de Griffith à Renoir, de Mizoguchi à Melville, de Sternberg à Duras, sans oublier Les Tueurs de la lune de miel de Leonard Kastle ou des films des années quatre-vingt-dix, le Van Gogh de Pialat, par exemple – un de leurs films préférés de ces récentes années –, ou les derniers Hou Hsiao-hsien, Sokourov et Marker), mais le lecteur peut aujourd'hui savourer leurs meilleurs textes dans cette nouvelle édition d'Espace négatif. Ce volume est, dans son ensemble, une précieuse compilation par « le critique de cinéma le plus vivant, le plus brillant et le plus original jamais produit par ce pays », comme l'écrit Susan Sontag. Les derniers textes et l'entretien commun de Farber et de Patterson sont les écrits les plus indispensables, suggestifs et, avec de la chance, riches d'avenir que nous ayons sur le cinéma – un formidable filon inexploité.

*Robert Walsh
New York, octobre 1997*

INTRODUCTION

L'espace est l'entité stylistique la plus saisissante – de Giotto à Noland, d'*Intolérance* à *Week-end*. Comment un artiste déploie son espace, une question rarement débattue dans la critique de cinéma mais un mot à la mode qui lasse déjà dans d'autres formes artistiques, voilà un véritable sujet d'anathèmes pour les rédacteurs en chef de la presse écrite, convaincus que leurs lecteurs tombent comme des mouches à la vue de la terminologie esthétique.

S'il devait y avoir un manuel sur l'espace filmique, on y lirait : « Il existe plusieurs types d'espaces au cinéma, les trois plus importants étant : 1) le champ de l'écran, 2) l'espace psychologique de l'acteur, 3) la région de l'expérience et de la géographie couverte par le film. » Bresson construit des compositions peu profondes et aussi prévisibles que la tonsure d'un moine, alors que Godard est un étonnant disciple de de Stijl utilisant des personnages découpés, aux couleurs du drapeau américain, placés de manière asymétrique devant un fond plat et blanc. Le cadre de *La Horde sauvage* est une fenêtre donnant sur un espace profond, large, ondoyant, baroque ; presque tous les plans décrivent une longue horizontale grouillant d'une animalité volubile.

Jeanne Moreau, immuable mur de lamentations acrimonieuses, travaille dans un vaste espace qui se vide à mesure qu'elle le dévaste de son mépris. Ida Lupino, inoubliable paumée dans un aimable bric-à-brac, *High Sierra* (1941), travaille près de la caméra et avec circonspection son premier rôle d'héroïne existentialiste maintenu à la juste échelle : elle est très prosaïque, elle tient sa place et, se rétrac-

tant en elle-même, elle vole des scènes à un Bogart au mieux de sa forme. Alors que Moreau est une braise de sensibilité qui brûle du début à la fin du film – il n’y a aucune femme situable dans toute cette émotion – et que Lupino est une femme parfaitement situable dans un rôle cliché de fille malmenée par la vie, l’Archie Rice de Laurence Olivier est à la fois un homme situable et un personnage flamboyant. Dans le rôle du *Cabotin*, tantôt burlesque et tantôt pathétique, il travaille entre de petites nuances échangées avec sa fille et de larges gestes, tout en se frayant un chemin à travers les embûches mesquines et humiliantes que lui tendent ses créditeurs.

Une bizarrerie du jeu d’acteur en 1969 – l’ironie féroce de Jane Fonda réduisant tout le monde au silence dans *On achève bien les chevaux*, le tendre mari assassin joué par Michel Bouquet essayant de conserver ses prérogatives domestiques dans *La Femme infidèle*, une aimable interprétation de *La Noire de...* qui passe de la joie au malheur silencieux et ressemble beaucoup au somnambulisme –, c’est qu’il investit un espace nettement plus petit que la salle de bal-musée-terrain de golf dont Katharine Hepburn fait son huitre dans *L’Impossible Monsieur Bébé*. L’attitude générale est aux antipodes du méchamment égotiste « Oh, David! » de Hepburn. Tant Audran (*La Femme infidèle*) que Jane Fonda semblent régner sans partage sur une petite principauté qui s’étend jusqu’à une quinzaine de centimètres autour de leur corps, mais tous les autres éléments de leur horizon sont incontrôlables, inaccessibles, moyennant quoi ils les concernent à peine. Si Roz Russell dans *La Dame du vendredi* et Hepburn sont des fanfaronnes qui courent tout ce qu’elles voient, et surtout les hommes, les habiles insinuations de sensualité serpentine d’Audran ou le mépris obstiné de la vie joué par Fonda sont très intériorisés, pleins de ressentiment et de pensée, toujours braqués sur la situation présente – rien n’échappe à leurs talents d’observatrices froides et distantes. C’est un jeu héroïque, mais il est aussi condensé, dur, prêt à en découdre.

Depuis l’époque où Lauren Bacall pouvait pénétrer avec grâce dans un lieu entièrement inconnu et prétendre occuper le bureau en désordre d’un détective privé, un monde où l’on peut analyser et critiquer psychiquement tant de choses à travers la nouvelle technique complexe du regard, a été quasi réduit à néant du point de vue du territoire dans lequel l’acteur peut physiquement se prouver et/ou être lui-même. Dans le jeu d’avant 1960, un Bogart pouvait évoluer dans un espace indéterminé : sa dignité blessée et désintéressée crevait l’écran, dirigeait de manière pragmatique des royaumes qui naissaient rapidement, à demi crédibles, à travers les États-Unis, dans *High Sierra*. Le point fort de Trintignant dans *Ma*

nuit chez Maud de Rohmer, c'est qu'il est frappé de paralysie, sur la défensive et s'attendant à tout dans le salon menaçant d'une séduisante divorcée. Delphine Seyrig, l'élégante épouse blonde du propriétaire d'un magasin de chaussures dans *Baisers volés*, incarne cette même psychologie contrainte. Méfiante, aux aguets, elle procède à de nouvelles estimations à chaque instant : elle est parfaitement consciente de sa situation de belle femme d'âge mûr incapable de faire durer le rêve d'un vendeur de chaussures pendant plus d'un après-midi. Elle sait exactement jusqu'à quel point elle peut s'engager.

Parce qu'il constitue le style unificateur et l'aspect fondamental d'un film, le troisième type d'espace contrôle tout le reste – le jeu des acteurs, le rythme, les costumes. Dans *La Femme infidèle*, Chabrol a parfaitement maîtrisé les déplacements horizontaux – malicieux et langoureux, décrivant l'existence paralysée et l'intérieur chic d'un cadre des assurances –, il a défini le ton, presque planifié la façon de manger des acteurs, comme une famille découpée dans du papier, la politesse distante de leurs dialogues. *Qui a peur de Virginia Woolf?*, un mariage américain de 1960, vu à cause de tous ses traits vicieux, désespérants, négatifs, montre un universitaire d'âge mûr qui se flagelle dans un vaste espace théâtral vide. Les manigances du couple George-Martha, forcées et virulentes, sont conçues dans un style d'opéra grandiose comme si le rideau allait se lever ou se baisser à chaque réplique. *Le Violent*, un film de Nick Ray datant de 1950, est un décor hollywoodien on ne peut plus terne, éteint, limpide, avec cette étrangeté typique de Ray : une composition informe et détendue où des personnages passablement rapetissés vont chacun dans leur direction. Un film de studio conventionnel, mais très agréable : Ray organise tout, dans des scènes lourdement marquées par de strictes règles de comportement, comme une partie de bridge entre amis de longue date, pas de quoi s'inquiéter en apparence. Lugubre pâtisserie boursofflée, *Model Shop* (1969) de Demy se concentre dans un espace ouvert et paresseux : ampoulé, sans proportions, plein de ricochets et de complaisance. Le décor est absolument transitoire – banque drive-in, groupe de rock and roll, maisons J.C. Penney – et varie avec désinvolture dans une imagerie radicalement informe. *Les Sans-espoir* (1966), un éclairage zénithal très cru du début à la fin, ombres géométriques, durs visages paysans, manteaux raides, énormes chapeaux sculpturaux, est un film au mouvement stylisé, hiératique, dans un espace kafkaïen essentiellement composé de sinistres étendues plates et de verticales nues. Il y a parfois une action violente, mais le style fascinant, bien que trop insistant, de Jancsó se fonde sur un équilibre tendu entre une imagerie dure et sèche, et un pessimisme désolé. Dans tous les

films ici mentionnés, l'espace est très rigoureusement contrôlé, confié à des groupes masculins à la structure rigide.

L'insistance mise sur l'espace par les principaux réalisateurs contemporains nous oblige à examiner ce qui, dans le passé, a été accompli sur le chapitre de l'espace filmique. Dans *Au service de la gloire* (1926), l'espace est utilisé innocemment à des fins d'illustration, ce qui ne signifie nullement qu'il n'est pas bien utilisé. Le film de Raoul Walsh demeure un chef-d'œuvre aéré, lyrique : les carrières aléatoires et triviales de deux tempétueux rivaux qui plastronnent dans la tranchée et le village aux échelles exquisément accordées, du point de vue humain, au cadre de l'écran, suggérant, avec leur grâce dépourvue de toute hésitation, ce sentiment de douceur et de rudesse terrestres qui est la marque de fabrique de Walsh. Voilà un des tout premiers exemples du talent particulier qu'a Walsh pour transporter les gens d'un lieu à un autre avec grâce, nimer d'enchantement le bistrot ou la caserne par des répétitions où la technique altère légèrement chaque trajet, ponctuant son film d'événements avec une brusquerie de montage, une sténographie implacable et un magnifique sens du détail.

Alors que Walsh varie l'atmosphère, change de caméra, décide de modifier souvent son point de vue pour susciter une réaction plus profonde à des lieux déterminés, *Le Grand Sommeil* (1948) ignore toutes les conventions du film de gangster pour faire son miel d'affaires anodines et d'apartés spirituels. Walsh redéfinit sans arrêt le même bungalow comme lieu de repli ; Hawks, inventant un autre joyau spatial, en donne *juste assez* au spectateur pour que la scène fonctionne. L'un des plus beaux moments du cinéma des années quarante dure le temps d'un clin d'œil : Bogart, qui traverse la rue d'une librairie vers une autre, lève les yeux vers une enseigne. Il y a là autant de charme que Walsh réussit à en créer avec quinze prises de vues différentes entre Ida Lupino et Arthur Kennedy dans un bungalow de motel. Tous les événements proprement incroyables du *Grand Sommeil* sont reliés par de minuscules sauts temporels, mais à l'intérieur de chacun de ces sauts il y a une logique de l'espace, une formidable conception de la personnalité, du geste, de la place tenue par chacun. La chemise collante de Bogart et ses tortures mentales devant un colonel princier, qui semblent posséder la qualité du présent de l'indicatif, sont typiquement décalées par rapport aux autres événements et sans doute installées là par un souvenir facétieux de Faulkner.

La Soif du mal (1958) parle de beaucoup de choses : le meurtre, le viol de groupe (une blonde américaine épouse un avocat mexicain et toutes ses peurs concernant les Mexicains se réalisent), un shérif diabolique et une douzaine

d'autres personnages répugnants. Fondamentalement, il s'agit d'un film sur la terreur, un bon film qui pue le mal, où une terreur et une menace sauvagement baroques créent un monde différent de ceux de Hawks et de Walsh : un univers agressif-dynamique-robuste-excessif-stupide avec le thème décliné par Welles tout au long de sa carrière (la corruption de l'homme ordinaire pas-si-innocent-que-ça par la richesse et le pouvoir) et ses efforts inévitables avec l'espace – le rendre en même temps prismatique et cloacal. L'obscur maelström de Welles donne toujours l'impression qu'un farceur impénitent contrôle le mélodrame, utilisant une caméra en contre-plongée, des escrocs aussi ignobles que ceux de Fellini et une lumière nocturne très contrastée afin de créer un espace humide et froid, pénombreux, cauchemardesque.

Fondamentalement le meilleur film de la période cloacalement excellente de Welles – quand il créa des œuvres mieux conçues, moins dépendantes de Hollywood (*Monsieur Arkadin*, *La Dame de Shanghai*) –, *La Soif du mal* est une allégorie sexuelle sur le fait d'en avoir ou pas, où l'espace déconcertant s'adapte au personnage plutôt qu'à la géographie. Dans ce film stupéfiant, les innombrables passages d'un humour désespérément noir s'accompagnent le plus souvent d'un espace et de mouvements illogiques, qui soulignent une forme ou une autre d'impuissance, ou bien, parfois, son contraire. Un jeune avocat mexicain cavale partout comme un lapin pendant qu'un shérif semblable à un crapaud flotte dans sa graisse ; dans une scène délirante, on voit cet avocat entasser de vieux collègues dans un ascenseur tandis qu'il grimpe l'escalier quatre à quatre (« Dites donc, Vargas, vous êtes vraiment un rapide ! »). Spatialement, les scènes les plus drôles s'organisent autour d'un grand comique grotesque joué par Dennis Weaver, gardien de nuit dans un motel, individu bourré de tics, que l'on voit pour la dernière fois accroché à un arbre sans feuilles et, auparavant, affligé des secousses spasmodiques du pic-vert à la vue et à la pensée de Janet Leigh allongée sur un lit de motel.

Son espace allégorique est un mélange de trucages, de désorientations, d'effondrements, de portraits grotesques. Un commis d'épicerie sourd-muet louche au premier plan, pendant qu'au téléphone Charlton Heston, affreusement gêné par l'érotisme de son épouse vautrée sur un lit de motel, tente de suggérer la nonchalance au propriétaire du magasin. Un plan-séquence de cinq minutes se développe logiquement dans la rue derrière le générique, sans une seule coupe, pour aboutir à un spectaculaire zoom arrière qui nous éloigne d'une Cadillac piégée en train d'exploser. Juste avant la destruction de cette voiture, la blonde qui l'occupe

vient de servir à un fonctionnaire des douanes l'une de ces répliques qui se dissocient de l'image : « J'ai un bruit de tic-tac dans le crâne. »

Ceux qui ont jeté leur gourme dans les années soixante se sont cassé les dents sur les problèmes d'ordre spatial, entre autres écueils. Tant de choses sont possibles ou acceptables dans la photographie, le jeu d'acteurs ou l'écriture, maintenant que les films incluent des mouvements de caméra acrobatiques, une fébrilité très jazzy, une musique folk sirupeuse, différentes vitesses de projection et un grand laxisme sur la forme définitive que prendra n'importe quelle scène. *Les parachutistes arrivent*, *Goodbye, Columbus*, *L'Arrangement*, *The Swimmer*, *Le Lauréat*, *Pretty Poison* sont pétris de mécanismes glamour.

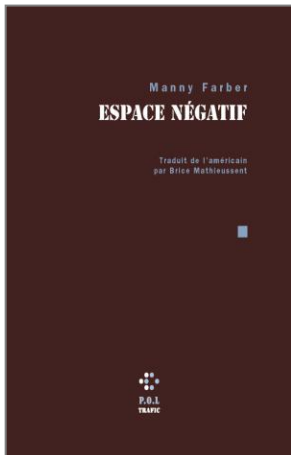
The Winning et *Willie Boy* de Polonsky semblent des exemples parfaits ; le premier, un film de courses automobiles sans action, mais bourré de ralentis, de mimiques imperceptibles ou obliques, un vade-mecum foireux du badinage marital, et le second un western racial à la photographie affectée et aux motivations ambiguës. Malgré la suffisance affichée, aucun de ces deux films n'atteint son objectif, à cause de la manière vague, approximative, dont les événements sont montrés, à cause d'une grande confusion touchant à une quelconque sophistication spatiale.

L'invective de Polonsky contre le massacre des Paiutes, dans un film décevant mais tout sauf répugnant, se perd derrière la lourdeur des plans très larges. Une fiesta bat son plein dans la réserve de Willie et la raison d'être du moindre plan est ignorée avec superbe tandis que nous sommes pris dans un lyrique ouragan de mouvements de caméra. Dans une scène de têtes massives et de hauts de bustes, une foule d'Indiens très intéressants sont en train de faire une chose très intéressante, mais on ne voit que des couleurs artificielles et Willie, une pesante ondulation saccadée qui progresse parmi une foule d'épaules et de couvre-chefs. Aperçue entre deux épaules sentencieusement écartées, voici la Lola de Willie, gardénia ambigu et solitaire dans une tribu où les femmes brillent par leur absence. Ce film sous-entend qu'aucun Indien n'est capable de jouer : Katharine Ross est la seule jeune Paiute et les seuls vrais Indiens jouent des seconds rôles.

Un film ne saurait exister en dehors de sa forme spatiale. Tout dans un bon film est d'un seul tenant : Joe Calleia, absolument terrifié, est un petit bureaucrate gris qui convient parfaitement à *La Soif du mal* avec son éclairage sinistre et ses scènes basculées où on le découvre, tel un insecte, tout au bout d'un couloir ou tout au fond d'une pièce. Godard n'entame pas un projet avant que ce projet ne soit parfaitement défini en termes d'espace : *La Chinoise* est un film d'intérieur doté de

Achevé d'imprimer en février 2004
dans les ateliers de Normandie Roto Impression s.a.s.
à Lonrai (Orne)
Numéro d'éditeur : 1848
Numéro d'imprimeur : 04xxxx
Dépôt légal : mars 2004

Imprimé en France



Manny Farber
Espace Négatif
Traduit par Brice Matthieussent

Cette édition électronique du livre
Espace Négatif de MANNY FARBER,
traduit par BRICE MATTHIEUSSENT,
a été réalisée le 17 mai 2011 par les Éditions P.O.L.
Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage,
achevé d'imprimer en février 2004
par Normandie Roto Impression s.a.s.
(ISBN : 9782846820035)
Code Sodis : N45234 - ISBN : 9782818007549
Numéro d'édition : 2778