

O objeto define o método

Sônia Maria Oliveira da Silva¹

¹ Doutora em Cinema e Audiovisual pela Paris III, Université Sorbonne Nouvelle (Paris, 2009), mestre pela Escola de Comunicação (ECO) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (1999), é graduada em Comunicação Social e tem especialização em Teorias da Comunicação e da Imagem pela Universidade Federal do Ceará. Tem experiência profissional (acadêmica e técnica) na área de Artes, Cinema e Teatro, voltando-se especialmente para os temas narrativa, cena e processos de criação. Desenvolveu estudo sobre a teatralidade cinematográfica em tese de doutoramento, tendo problematizado a cena em seus diferentes aspectos (teatral, fílmica, imaginária) em *O Ano passado em Marienbad* (Resnais, 1961). No pós-doutoramento (PPGIS-UFSCar/Fapesp), analisou arquivos de colaboradores de Alain Resnais nesse filme, investigando sobre os processos de preparação e criação em *Marienbad*. Foi professora em faculdades paulistas, colaborou com o laboratório de pesquisa *Récits e Images du Rêve* (Paris VIII), em 2014, e tem participado de eventos nacionais e internacionais com apresentação de trabalhos sobre cena e estados regressivos (Fondation Maison des Sciences de l'Homme) e sobre *Gêneses Cinematográficas* no Institut des Textes et Manuscrits Modernes (ITEM/CNRS), em Paris. Publicou artigos sobre *Gêneses Cinematográficas*, cinema e literatura em periódicos nacionais de reconhecida qualidade científica.

e-mail:soniaoliveir@yahoo.fr

Resumo

Referência nos estudos de gênese cinematográfica na França e autoridade na obra de Alain Resnais e Orson Welles, o historiador, pesquisador e crítico de cinema François Thomas adota um procedimento por meio do qual a fala dos colaboradores e os dados dos documentos da gênese do filme se cruzam, oferecendo ao leitor uma ampla visão do conjunto da obra do realizador. Essa opção resulta num *approach* no qual análise fílmica e dados históricos encontram-se numa estreita relação de complementaridade. Essa entrevista faz um panorama sobre os trabalhos do pesquisador e sobre o universo conceitual no qual evoluem.

Palavras-chave: Alain Resnais; gêneses cinematográficas; arquivos; análise fílmica.

Abstract

Reference in the studies of film genesis in France and authority in Alain Resnais's work and Orson Welles, the historian, geneticist and film critic François Thomas it bases their researches on a process in which the words of his co-workers and the documents of the film's genesis converge, delivering to the reader a extensive view of the entire series of works by the film director. That choice, results in an approach in which film analysis and historical data are in an it complementarity close relationship. This interview offers a panorama on the geneticist's work and as well as the conceptual universe in which they involve.

Keywords: Alain Resnais; film genesis; archives; film analysis.

Entrevista com o historiador, geneticista e crítico de cinema François Thomas².

Pourriez-vous nous parler de votre parcours en tant que généticien du cinéma?

FT – En France, quand j’ai commencé à écrire sur le cinéma au début des années 1980, très peu de livres ou même d’articles traitaient en détail de la genèse des films. L’expression “critique génétique” n’était pas transposée dans le domaine du cinéma. Aux États-Unis, la *production history* était un genre littéraire implanté depuis longtemps. Les livres qui m’ont fait me passionner pour la fabrication des films sont *F.W. Murnau* de Lotte Eisner (1964), en particulier ses chapitres sur *Le Dernier des hommes* (*Der Letzte Mann/A última gargalhada*, 1924) et *Faust* (*Fausto*, 1926), et *Buster Keaton* de Jean-Pierre Coursodon (1973). Concernant les entretiens avec des collaborateurs, cela s’est surtout développé dans les revues spécialisées dans les années 1980. *Cinématographe*, par exemple, consacrait de gros dossiers aux producteurs, au décor, aux chefs opérateurs, au montage ou aux agents artistiques. *Positif* et les *Cahiers du cinéma* s’y sont mis. Pendant longtemps aussi, le discours sur les producteurs et les techniciens était volontiers négatif, on les concevait comme des empêcheurs de tourner en rond. Fait remarquable, plusieurs des rédacteurs de *Cinématographe*, comme Philippe Carcassonne, Jacques Fieschi ou Philippe Le Guay, sont devenus eux-mêmes producteurs, scénaristes ou réalisateurs. J’ai fouillé pour la première fois dans des archives en 1982, aux États-Unis, dans le cadre de recherches sur Orson Welles pour mon mémoire de maîtrise en littérature française et comparée. Comme j’ai finalement réduit mon sujet, ces cinq semaines m’ont peu servi dans l’immédiat, mais elles ont irrigué mon travail par la suite.

Ce matériau a constitué plus tard une des bases pour le livre *Orson Welles au travail*, que vous avez publié en collaboration avec Jean-Pierre Berthomé en 2006.

FT – Lors de cette première plongée dans des archives américaines, j’avais fréquenté les bibliothèques spécialisées d’institutions comme le Lincoln Center à New York, le Wisconsin Center for Theater Research à Madison (dans le Wisconsin) et UCLA à Los Angeles. J’y avais trouvé des scénarios, des partitions musicales,

² François Thomas, professeur de Cinéma à l’université Sorbonne Nouvelle et collaborateur de la revue *Positif*, anime depuis 2013, avec Daniel Ferrer, le séminaire “Genèses cinématographiques” à l’ENS de la rue d’Ulm. Il est l’auteur de *L’Atelier d’Alain Resnais* (Flammarion, 1989) et d’*Alain Resnais, les coulisses de la création* (Armand Colin, 2016). Il a également cosigné avec Jean-Pierre Berthomé *Citizen Kane* (Flammarion, 1992) et *Orson Welles au travail* (Cahiers du cinéma, 2006) et codirigé deux ouvrages collectifs sur les courts métrages français des années 1945-1968 et sur la notion de director’s cut.

quantité de documents sur les mises en scène théâtrales, les émissions radiophoniques et les films de Welles. J'ai fait un autre séjour de cinq semaines en 1996 à Bloomington dans l'Indiana, où la Lilly Library d'Indiana University détient vingt mille documents sur la période 1936-1949 de Welles. J'avais puisé ponctuellement à d'autres sources. J'avais aussi rencontré de nombreux collaborateurs de Welles au fil des ans, en Angleterre, aux États-Unis, en France, parfois ailleurs. Jean-Pierre Berthomé avait fait de même, seul ou en tandem avec moi. Quand nous avons entamé notre livre, nous avons croisé nos documentations et les avons complétées en repartant à la chasse aux archives et aux témoignages. Mes recherches en archives m'ont aussi permis d'écrire de nombreux articles sur la carrière de Welles.

Le terme “genèse cinématographique” évoque la “critique génétique”, champ d'étude littéraire qui naît en France dans les années 1960 et qui se penche sur les manuscrits modernes. Si, dans ce contexte, les documents écrits prédominent comme objet de recherche, vos travaux, différemment, incorporent une diversité de sources, y compris l'observation via l'immersion dans le processus de tournage.

FT – À moins de travailler uniquement sur le scénario, nous n'avons en effet aucune raison de privilégier le papier si nous disposons d'autres types de documents. Pour le cinéma, les sources visuelles, sonores ou audiovisuelles les plus diverses abondent, par exemple en ce qui concerne le décor ou la musique.

Votre travail de recherche sur l'œuvre de Resnais vous a permis d'entrecroiser l'analyse des archives et votre propre observation du processus de création du film. Comment s'est fait ce mouvement d'insertion dans les plateaux du réalisateur ?

FT – J'avais presque terminé le manuscrit de *L'Atelier d'Alain Resnais* quand Resnais s'est apprêté à tourner *I want to go home* (*Quero ir para casa*, 1989). Je me suis entendu avec mon éditeur pour publier le livre à la sortie du film, en ajoutant un chapitre sur celui-ci. J'ai assisté à quatre jours de tournage et à quelques autres étapes de la création, comme l'enregistrement musical. Pour comprendre ce que j'avais vu sur le plateau, j'ai rencontré à nouveau de nombreux collaborateurs. La même situation s'est reproduite avec mon deuxième livre sur le cinéaste, *Alain Resnais, les coulisses de la création*, où j'ai ajouté des chapitres “à la première personne” sur *Aimer, boire et chanter* (*Amar, beber e cantar*, 2014) et le projet *Arrivals & Departures*, des chapitres qui n'étaient pas prévus initialement. Entre mes deux livres, j'avais été invité sur le plateau de plusieurs films de Resnais à titre amical. Le tournage que j'ai le plus suivi est celui des *Herbes folles* (*Ervas daninhas*, 2009): deux jours par semaine pendant trois mois et demi. Suivre un tournage, cela

en apprend énormément sur les méthodes de travail d'un metteur en scène, des comédiens, des techniciens, et sur la fabrication des films en général, et cela permet aussi de mieux s'interroger sur ce dont on n'a pas été témoin.

Vos ouvrages attestent un parcours de recherche de longue haleine ainsi que de multiples connaissances techniques. La maîtrise de l'ensemble des techniques cinématographiques est-elle indispensable au généticien en cinéma ?

FT – Bien entendu, sinon comment comprendre la fabrication des films, comment dialoguer avec des techniciens sur le cœur même de leur travail ? Il faut savoir détecter à l'œil nu les choix de lumière, d'optique, de trucages de décoration si l'on veut interroger des créateurs à ce sujet. Il faut aussi apprendre à lire un devis, un plan de travail, un plan au sol, un croquis des axes de caméra, une feuille de service, un rapport quotidien de tournage, sachant que dans certains cas les conventions de travail ne sont pas les mêmes d'un pays à l'autre, ou d'une société de production à l'autre. La genèse réclame des savoir-faire multiples qui s'acquièrent progressivement, au fur et à mesure des documents que l'on rencontre et que, au premier abord, on désespère parfois de décrypter. La compréhension des choix de focales, par exemple, est souvent ce qui manque le plus aux étudiants en cinéma. Dans *Alfred Hitchcock au travail* (1999) de Bill Krohn, le chapitre sur *Fenêtre sur cour* (*Rear Window/Janela indiscreta*, 1954) est passionnant pour comprendre l'alternance entre les champs sur le photographe immobilisé interprété par James Stewart et les contrechamps sur ce qu'il regarde dans l'immeuble d'en face. Grâce aux rapports caméra qu'il a consultés, Krohn a pu déterminer quelle focale avait été utilisée pour quels plans, et pour un tel film c'est très éclairant. Bien d'autres aspects du travail de Krohn reposent sur une grande conscience technique, de même pour d'autres essayistes. Dans le chapitre d'Orson Welles au travail sur *Une histoire immortelle* (*A história imortal*, 1968), Jean-Pierre Berthomé et moi, nous avons reproduit des photogrammes pour qu'un lecteur qui ne serait pas familier du jeu des focales puisse saisir la différence entre des plans tournés au 18,5 mm, au 25 mm, au 32 mm, au 75 mm, au 100 mm ou au 150 mm. Quand j'ai assisté au tournage par Resnais de travellings compensés (la combinaison d'un travelling et d'un zoom simultanés en sens contraire), mieux valait connaître ce procédé.

N'est-il pas utopique de vouloir rendre la genèse complète d'une œuvre ? Ne risquerait-on pas de transmettre l'idée que tout embrasser est une condition pour faire de la genèse cinématographique ?

FT – Il vaut mieux essayer de tout embrasser, même si l'on sait très bien que l'on n'aura pas accès à tout, loin de là. Quantité d'archives ont été détruites. Mais plus on

trouve de documents, plus on a besoin d'en obtenir d'autres pour les éclairer. Il vient un moment où il faut savoir s'arrêter, où il faut publier en renonçant par exemple à des sources lointaines dans un autre pays, sur un autre continent.

On peut en conclure que, pour vous, l'analyse filmique ne peut se passer de la connaissance de la genèse des films.

FT – Si, bien sûr, elle peut en faire abstraction. Il faut juste éviter les inexactitudes historiques ou techniques. En ce qui me concerne, beaucoup de mes articles relèvent de ce que j'appellerais l' "analyse historiquement informée".

Dans ce contexte, où il est question de remonter le temps et de trouver les indices du processus de fabrication du film, quelles sont les spécificités du généticien par rapport à l'historien du cinéma ?

FT – Le généticien est à mi-chemin entre l'analyste de film et l'historien. Pour comprendre la genèse d'un film donné, mieux vaut très bien connaître, au moins, la cinématographie nationale de la période concernée. À plus forte raison si l'on travaille sur une filmographie entière : un livre comme *Fritz Lang au travail* (2011) de Bernard Eisenschitz suppose une connaissance parfaite aussi bien du cinéma allemand de la République de Weimar et de la fin des années 1950 que de l'âge d'or du cinéma hollywoodien. Les films que l'on étudie renvoient constamment à d'autres œuvres. Pour comprendre l'apport d'un scénariste, d'un chef opérateur ou d'un compositeur, il faut être familier de leur travail bien au-delà du film étudié. Tous ceux qui se sont penchés sur la genèse des films ont, je crois, une excellente connaissance de l'histoire du cinéma, ce qui ne signifie pas qu'ils soient des historiens. La génétique, c'est un travail d'enquête, de détective, c'est l'art du recoupement. Notre travail sur *La Splendeur des Amberson (The Magnificent Ambersons/Soberba, 1942)*, de Orson Welles, en est un bon exemple. En confrontant le découpage technique (photocopié en 1982 à Madison) et les rapports de tournage quotidiens (photocopiés en 1996 à Bloomington), nous pouvions déterminer quel chef opérateur avait tourné quels plans. Stanley Cortez a bâti sa réputation essentiellement sur ce film et deux ou trois autres. On savait, par certains livres récents, que Welles l'avait renvoyé en cours de tournage, ce que Cortez a caché pendant des décennies. À un moment, Welles l'avait relégué au rang d'opérateur de seconde équipe. Nous avons pu vérifier ce qu'ont tourné Cortez, Harry J. Wild ou d'autres. Une fois cela établi, il reste à en tirer des enseignements. Visuellement, le film est très inégal : à côté de plans exceptionnels, d'autres sont mal éclairés. On pourrait penser que les premiers sont dus à Cortez, les autres aux confrères moins prestigieux qui l'ont remplacé, mais non. Autant Cortez avait un grand talent pour la photogénie féminine, autant il était maladroit pour les trucages de décoration. Lorsqu'il tournait en seconde équipe, on lui avait notamment confié

les plans de photogénie féminine avec Dolores Costello. Wild, lui, était médiocre pour la photogénie, comme en témoigne ce plan où Costello est censée avoir dix-sept ans alors qu'elle trahit son âge réel, proche de la quarantaine. Mais Wild était à l'aise en extérieurs et on lui doit des plans-séquences complexes.

“L'objet définit la méthode”

Quel est le défi principal dans la démarche du généticien ?

FT – Faire face à la masse des documents, apprendre à les déchiffrer, comprendre les phénomènes malgré les inévitables chaînons manquants. Une autre difficulté récurrente est de dater les documents. Quand j'ai consulté les archives de Filmorsa, la société de production de *Mr. Arkadin* (*Grilhões do passado*, 1955) qui a également favorisé d'autres projets de Welles, je me suis aperçu que la majorité des notes ou des lettres que Welles écrivait lui-même, sans les dicter à une secrétaire, étaient dépourvues de date. Chercher les indices permettant de les dater à une semaine près, dans l'idéal au jour près, m'a pris beaucoup de temps. Une fois que l'on a réuni toutes les informations accessibles, le mieux est d'établir la chronologie des faits datables pour redonner clairement la perspective d'ensemble.

À l'instar des recherches de genèse littéraire, qui peuvent naître d'une question première du chercheur vis-à-vis d'une œuvre ou de l'ensemble des œuvres d'un écrivain, la recherche en genèse cinématographique peut également partir d'un film ou d'une filmographie qui mènera ensuite aux archives. Autrement dit, la consultation des archives peut être une investigation déclenchée par une hypothèse *a priori* née pendant le visionnage des films.

FT – En règle générale, pour moi, la démonstration naît du matériau. Si l'on part d'une hypothèse, c'est que l'on a déjà consulté des documents qui nous ont mis sur une piste. Dans *Orson Welles au travail*, les idées que nous pouvions avoir sur la genèse de certains films ont volé en éclats à l'épreuve des documents. Dans le premier carton des archives de *Filmorsa* que j'ai ouvert, j'ai trouvé des lettres qui invalidaient tout ce qui avait été écrit sur les conflits de Welles avec son producteur, y compris les raisons pour lesquelles Welles n'a pas terminé le montage de *Mr. Arkadin*. Pour *La Dame de Shanghai* (*The lady from Shanghai/A dama de Xangai*, 1947), les archives permettaient de comprendre le projet de Welles : un film tourné essentiellement en décor naturel à San Francisco et en Amérique latine, dans le respect absolu de la géographie, probablement inspiré par le néo-réalisme italien. L'interaction entre les comédiens et les lieux était cruciale, dans des plans longs à la courte focale où les déplacements de la caméra et des comédiens étaient incessants. Columbia Pictures, après le tournage, a dénaturé ce projet en réclamant

à Welles de nouveaux plans, tous filmés en studio, presque toujours avec une caméra fixe, avec quantité de champs-contrechamps, de plans rapprochés, de gros plans, en privilégiant Rita Hayworth. Le film influencé par le néo-réalisme était devenu un film fantasmagique et *glamour*. Il est important de ne pas plaquer des idées préalables sur les objets. Les documents sont si riches, écoutons-les. S'ils nous amènent ailleurs, laissons-nous porter.

Pourriez-vous nous donner un exemple d'un cas où les documents ont guidé le chercheur?

FT – Un cas limite est celui d'une recherche que j'ai commencée en disposant d'un seul document : les bouts d'essai du premier long métrage inachevé d'Éric Rohmer, *Les Petites Filles modèles* (1952), bien avant les débuts de la Nouvelle Vague. Le film a été intégralement tourné puis monté, mais le producteur a refusé de financer les finitions telles que le mixage. Le film n'est jamais sorti et l'on ignore si la pellicule a survécu. Un jour, la scripte Sylvette Baudrot et son mari Pierre Guilbaud m'ont parlé d'un document qu'ils avaient préservé, un cahier où figuraient les négatifs des bouts d'essai, c'est-à-dire quelques photogrammes filmés avant le tournage de la majorité des plans, dans l'ordre des prises de vues. Baudrot et Guilbaud étaient la scripte et le conseiller technique du film, et celui-ci leur paraissait une étape oubliée mais importante de l'histoire du cinéma français. Quand je me suis mis au travail des années plus tard, j'ai lu tous les textes et propos de Rohmer et de ses collaborateurs que l'on pouvait trouver. J'ai cherché dans la presse de l'époque : la presse générale, la presse corporative, et aussi, aux archives départementales de l'Eure, la presse régionale et locale. J'ai contacté le service des Professions du Centre national de la cinématographie pour en savoir plus sur la société de production disparue depuis longtemps, son jeune producteur âgé de vingt-quatre ans, le capital de la société, etc. Je me suis adressé aux Archives françaises du film, au laboratoire GTC, au service du Développement économique de la Ville de Montreuil. J'ai visité le château de tournage dans l'Eure, ce qui m'a fait comprendre certains choix de mise en scène. J'ai rencontré d'autres collaborateurs qui m'ont confié quelques documents. À partir de ces éléments et d'autres, on peut reconstituer le squelette du dinosaure. Je n'avais aucun *a priori*, puisque, malgré un article de Claude Beylie, on ne savait pour ainsi dire rien de ce film. Le sens, c'est le matériau qui me l'a donné. Un des enseignements majeurs était que, étant donné la mésentente entre Rohmer et la majorité de son équipe, il a pris pour le restant de sa carrière le contre-pied des méthodes de travail classiques qui lui avaient paru contraignantes sur ce film. Je n'ai écrit à Rohmer lui-même que tout à la fin, en lui envoyant mon article terminé (THOMAS, 2005). Il l'a validé en suggérant trois ou quatre modifications importantes.

Dans un champ de recherche fortement marqué par la transdisciplinarité,

**quelles recommandations aux nouveaux chercheurs qui s’y lanceraient ?**

FT – L’objet définit la méthode. Il faut inventer ses sources, qui sont différentes pour chaque film. Comme l’écrit Paul Veyne dans *Comment on écrit l’histoire*, “l’histoire n’a pas de méthode” : “ elle ne peut formuler son expérience sous forme de définitions de lois et de règles (VEYNE, 1971, p. 9; p. 106) ; (VEYNE *apud* LAGNY, 1992, p. 52).” J’en dirais autant de la génétique. Être méthodique, ce n’est pas appliquer une méthode venue de l’extérieur.

Pourriez-vous citer un cas de recherche où l’objet a déterminé la méthode ?

FT – Un des “coups” majeurs qui ont marqué beaucoup de confrères est celui d’Olivier Curchod (CURCHOD, 1995) travaillant sur *Partie de campagne* (*Um dia no campo*, 1946) de Jean Renoir, ce film dont le tournage, en 1936, a été abandonné avant la fin et dont le montage n’a été effectué qu’en 1946. *Partie de campagne* passait pour le comble du film improvisé. Curchod s’étonnait que les commentateurs insistent tant sur la capacité de Renoir à s’adapter à cet accident imprévu qu’était la pluie incessante lors du tournage. Or la pluie, absente de la nouvelle de Maupassant, figurait bel et bien dans le scénario. Et, pour comprendre les retards sur le plan de travail qui ont fini par provoquer l’interruption du tournage, Curchod devait déterminer dans quelle mesure ils étaient imputables à la pluie. Il s’est donc demandé s’il était possible de trouver soixante ans plus tard les relevés pluviométriques quotidiens les plus proches du lieu de tournage, il s’en est donné les moyens et a pu livrer un historique du film qui le prenne en compte. Le livre de Curchod (CURCHOD, 1995) abonde en trouvailles de ce genre, apparues de façon empirique. Contrairement à la légende, voici un film dont les plans tournés sont étonnamment proches du découpage technique. Et Renoir, contrairement à une autre légende, ne prenait pas les lieux tels quels, mais, pour l’auberge de campagne, s’était servi d’un décor mobile bâti en studio et installé près de la maison forestière dont il avait filmé la façade pour les plans d’extérieur. Sans ce décor mobile, Renoir n’aurait pas pu filmer les effets qu’il voulait, notamment ce fameux plan où le canotier interprété par Jacques Brunius ouvre les volets pour découvrir la jeune Henriette, montant sur sa balançoire, et sa mère. La légende de Renoir, celle d’improviser en fonction des lieux réels, disparaissait. De même pour *La Règle du jeu* (*A regra do jogo*, 1939). La plupart du temps, lorsqu’on reconstitue la genèse d’un film connu, on jette à bas des légendes qui se sont accumulées.

Les généticiens n’auraient-ils pas un comportement presque fétichiste vis-à-vis des secrets à découvrir, ces vérités cachées, passées inaperçues ? En cherchant à corriger les légendes, ne risquerait-on pas de se passer des vraies analyses esthétiques ?

FT – La plupart de ceux qui ont entrepris ce type de travail sont d’abord des

analystes. Les deux se conjuguent. La reconstitution de la genèse d'un film est le prolongement de l'analyse, ou de l'analyse par d'autres moyens. Quand Charles Tesson débusque les légendes qui entouraient *Toni* (1935), de Jean Renoir (TESSON, 1992) ou Curchod celles qui entouraient *Partie de campagne*, ils permettent à tous de beaucoup mieux comprendre ces deux films, et le cinéma tout court. Pascal Mérigeau (MERIGEAU, 2012) et d'autres ont prolongé ce travail sur Renoir : on a écrit des contre-vérités sur ce cinéaste pendant des décennies, repartons sur de nouvelles bases. Un autre exemple éloquent de recoupement de documents : le travail de Roland-François Lack, un universitaire anglais qui enseigne la civilisation française, spécialiste de l'identification des lieux de tournage et de leur analyse. Dans ses articles et conférences, il montre comment il multiplie les angles d'attaque pour identifier la moindre ruelle, la moindre façade disparue depuis des décennies. Il revient constamment à la charge. Dans *La guerre est finie* (*A Guerra acabou*, 1966) de Alain Resnais, coproduction franco-suédoise, il s'est longtemps demandé si telle scène dans un appartement avec vue sur des grands ensembles déprimants avait été tournée en décors naturels à Ivry-sur-Seine ou en studio à Stockholm, avec une « découverte » photographique³. Impossible d'en avoir le cœur net pendant des jours. En abordant la question sous un autre angle, en sortant des indices strictement liés à la décoration, il a consulté la filmographie d'une actrice qui jouait un rôle minuscule dans la scène, Fylgia Zadig. C'est une actrice suédoise qui n'a jamais tourné en dehors de son pays, donc le plan a été tourné à Stockholm. Il faut être aux aguets du moindre indice.

Pourquoi cette information, en apparence un détail, est-elle importante ?

FT – Le style, l'esthétique du film se lisent dans le moindre détail. *La guerre est finie* est le film de Resnais qui cherche à être le plus réaliste visuellement, et même là vous observez un art de l'artifice, dont la plupart des spectateurs sont inconscients à la première vision. Savoir si un plan a été tourné en studio ou en décor naturel en dit long sur la mise en scène. Et de deux choses l'une : soit on se contente d'un panorama général, soit, comme Lack, on se donne les moyens d'arriver à un compte rendu précis à 97 %, peut-être même à 100 %. Le cinéma est un art de l'illusion, comment le comprendre si l'on est insensible à ces questions ?

Les comptes rendus des recherches sur la genèse d'un film constitueraient ainsi une lecture incontournable pour tous ceux qui chercheraient à l'analyser.

FT – La théorie de l'immanence se tient aussi, mais dans ce cas il faut la pousser à l'extrême et ne retenir aucune information sur la création des œuvres. Les analyses

³ Portion de décor extérieur figurée sous la forme d'un agrandissement photographique, visible à l'arrière-plan par les portes, les fenêtres et autres ouvertures d'un décor intérieur construit.

stylistiques ou thématiques, lorsqu'elles situent dans son contexte le film étudié, ne peuvent se permettre de se fonder sur des légendes erronées. La recherche génétique n'est pas exclusive, mais elle est utile à toutes les disciplines. Les recherches génétiques sont parfois capitales, aussi, pour la restauration des films, pour livrer des restaurations historiquement informées. Dès qu'il faut reconstituer un état disparu du film, et non procéder à une simple restauration technique, le recours à une forme de génétique est indispensable. Le restaurateur et le généticien peuvent être une seule et même personne, pensez à l'Espagnol Luciano Berriatúa qui a notamment travaillé sur les films allemands de Murnau. En dehors d'articles et de livres, ses recherches ont permis de fonder ses restaurations du *Le Dernier des hommes* ou de *Faust* sur des bases incontestables, et il a réalisé sur ces films des documentaires qui sont des modèles d'interprétation des archives. N'oublions pas les sources "film", puisqu'une myriade d'informations se lit grâce à l'examen physique des copies dispersées dans les cinémathèques mondiales. Quand vous lisez les textes de nombreux restaurateurs aujourd'hui, vous voyez bien à quel point leur travail est entremêlé à la génétique.

Références Bibliographiques

BERTHOME, J.-P. ; THOMAS, F. **Citizen Kane**. Paris: Flammarion, 1992.

_____. **Orson Welles au travail**. Paris: Cahiers du cinéma, 2006.

COURSODON, J.-P. **Buster Keaton**. Paris: Seghers, 1973.

CURCHOD, O. **Partie de campagne**. Paris: Nathan, 1995.

_____. **La Méthode Renoir**: pleins feux sur *Partie de campagne* (1936) et *La Grande Illusion* (1937). Paris: Armand Colin, 2012.

EISENSCHITZ, B. **Fritz Lang au travail**. Paris: Cahiers du cinéma, 2011.

EISNER, L. F.W. Murnau. **Yvry-sur-Seine**: *Le Terrain vague*, 1964.

KROHN, B. **Alfred Hitchcock au travail**. Paris: Cahiers du cinéma, 1999.

LACK, R.-F. Disponivel em <<http://www.thecinestourist.net>>. Acesso em: 15 junho 2017.

LAGNY, M. **De l'Histoire du cinéma**. Méthode historique et histoire du cinéma. Paris: Armand Colin, 1992.

MERIGEAU, P. **Jean Renoir**. Paris: Flammarion, 2012.

TESSON, C. **La production de Toni**: la règle et l'esprit. Cinémathèque, Paris, n. 1, p. 45-59, mai 1992.

_____. **La production de Toni**: la règle et l'esprit (2). Cinémathèque, Paris, n. 2, p. 84-97, novembre 1992.

_____. **La production de Toni**: la règle et l'esprit (3). Cinémathèque, Paris, n. 3, p. 36-46, printemps-été 1993.

THOMAS, F. **Alain Resnais, les coulisses de la création**. Paris: Armand Colin, 2016.

THOMAS, F. **Rohmer 1952**: Les Petites Filles modèles. Cinéma, Paris, n. 9, p. 30-47, printemps 2005.

_____. **L'Atelier d'Alain Resnais**. Paris: Flammarion, 1989.

VEYNE, P. **Comment on écrit l'histoire**: essai d'épistémologie. Paris: Le Seuil, 1971.

Films

AIMER, boire et chanter. Alain Resnais, France 2014.

ARRIVALS & Departures. Alain Resnais, France. (film inachevé).

CŒURS. Alain Resnais, France, 2006.

DAME de Shanghai (La). Orson Welles, USA, 1947.

DERNIER des hommes (Les). Friedrich Wilhelm Murnau, 1924.

FAUST, une légende allemande. Friedrich Wilhelm Murnau, 1926.

GUERRE est finie (La). Alain Resnais, France, 1966.

HERBES folles. Alain Resnais, France, 2009.

I want to go home. Alain Resnais, France, 1989.

MAGNIFICENT Ambersons (The). Orson Welles, USA, 1942.

MR. Arkadin. Orson Welles, France-Espagne-Suisse-Royaume-Uni, 1955.

NO smoking et Smoking. Alain Resnais, France, 1993.

ON connaît la chanson. Alain Resnais, France, 1997.

PARTIE de campagne. Jean Renoir, France, 1946.

PAS sur la bouche. Alain Resnais, France, 2003.

REAR Window. Alfred Hitchcock, USA, 1954.

REGLE du jeu (La). Jean Renoir, France, 1939.