

Le vagabond d'un nouveau monde de James Agee, traduction de l'américain de Pauline Soulat, Paris, Capricci, 2010, 162 p.
Pourquoi les coiffeurs ? Notes actuelles sur Le Dictateur de Jean Narboni, Paris, Capricci, 2010, 131 p.

André Roy

Numéro 154, octobre–novembre 2011

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/65115ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

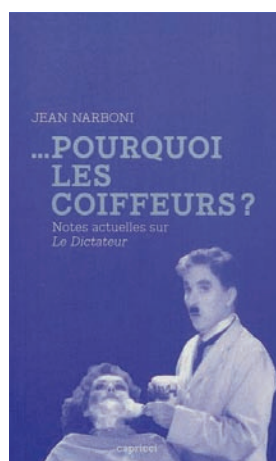
0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Roy, A. (2011). Compte rendu de [*Le vagabond d'un nouveau monde* de James Agee, traduction de l'américain de Pauline Soulat, Paris, Capricci, 2010, 162 p. / *Pourquoi les coiffeurs ? Notes actuelles sur Le Dictateur* de Jean Narboni, Paris, Capricci, 2010, 131 p.] *24 images*, (154), 53–53.



LE VAGABOND D'UN NOUVEAU MONDE

de James Agee, traduction de l'américain de Pauline Soulat, Paris, Capricci, 2010, 162 p.

...POURQUOI LES COIFFEURS?

NOTES ACTUELLES SUR LE DICTATEUR

de Jean Narboni, Paris, Capricci, 2010, 131 p.

Lecteur : André Roy

On sait que cet écrivain se passionna très jeune pour le cinéma, devint critique avant de passer par Hollywood pour écrire des scénarios, dont les plus célèbres seront *The African Queen* (1951) et *The Night of the Hunter* (1955). Après la Deuxième Guerre, son admiration pour Chaplin lui inspira l'idée d'un scénario, *Le vagabond d'un nouveau monde*, qui mettrait en scène Charlot comme le dernier homme sur terre après une catastrophe atomique. Agee voulait en quelque sorte revenir au personnage initial de Chaplin, c'est-à-dire à ce vagabond qu'il situait entre le Christ et « l'idiot » de Dostoïevski. Le génial cinéaste ne voulait pas remettre ses habits de vagabond, il se trouvait trop vieux, mais accepta de lire le projet d'Agee et devint même un ami proche. Le film ne se fera jamais : Chaplin préparait *Limelight* et le maccarthysme l'exila en Europe. Le scénario était une réflexion sur la mise à l'épreuve des utopies et une mise en garde contre la course au progrès et le dévoiement des sciences. Le livre, qui a été édité en anglais par John Wranovics, qui avait retrouvé le scénario, suit méticuleusement la démarche d'Agee : la préparation du scénario, les lettres à Chaplin, les explications sur le déroulement du film, sur les personnages, sur chaque séquence, la première ébauche du scénario lui-même. La lecture suscite un sentiment étrange : celui de voir Agee travailler, c'est-à-dire suer, corriger, douter, s'autocritiquer, etc. Peut-être avait-il déjà conscience qu'il mourrait jeune (sa santé était chancelante et il décéda à 45 ans) et que le film était une œuvre-somme qui ne pourrait jamais se

concrétiser. Il tenait à ce film qui était pour lui le signe d'une nouvelle espérance, d'une nouvelle foi en le monde après la bombe atomique sur Hiroshima. Tant d'ardeur et de labeur, se dit-on, qui n'ont pas abouti et qui auraient été la réalisation d'un rêve pour l'écrivain : travailler avec l'idole de son enfance, le grand, le très grand Charlie Chaplin.

« Je pense que Charlie Chaplin est le plus grand artiste de notre époque, tous médiums confondus », notait à la fin des années 1930 James Agee.

On a encore la preuve de cette grandeur par le livre stimulant – un des plus stimulants que j'ai lu depuis longtemps – de Jean Narboni, *...Pourquoi les coiffeurs? Notes actuelles sur Le Dictateur*. « Actuelles » oui, car cet ancien critique aux *Cahiers du cinéma* renouvelle l'approche du film par des détails auxquels on n'avait pas accordé d'importance (les cheveux, la moustache, la voix, etc.). Comme le souligne l'auteur, les questions « Quand? » « Où? » et « Comment? » ont généré de multiples études, mais celle du « Pourquoi? » a rarement été soulevée. En 20 chapitres inspirés et rigoureux, qui se lisent d'une traite tellement ils sont passionnants, Narboni cerne l'atypie du film, en commençant lui-même par dédier son livre à Quentin Tarantino

(ceux qui ont vu *Inglourious Basterds* comprendront peut-être).

Voici quelques-unes des questions dont l'auteur traite :

Pourquoi cette phrase, habituelle aux films de fiction, est-elle formulée ainsi : « Toute ressemblance entre le dictateur Hynkel et le barbier juif est purement fortuite »?

Pourquoi aucun personnage du film ne remarque justement pas cette ressemblance?

Pourquoi les coiffeurs et non les barbiers?

Pourquoi le coiffeur sort-il amnésique de l'hôpital après 20 ans?

Pourquoi Hynkel ne porte-t-il pas une mèche sur le front comme on s'y attendrait?

Pourquoi l'utilisation de *La danse hongroise* de Brahms et le prélude de *Lohengrin* de Wagner?

Et ainsi de suite. Sans parler ici d'une analyse onomastique des noms des personnages, qui expliquera, entre autres, pourquoi Herring et Garbitsch, qui forment l'entourage du dictateur, ne se « sentent » pas. Ou de ce détour par Jean Genet et ses *Pompes funèbres*. Ou de celui par Walter Benjamin sur l'idée de reproduction mécanique. Par-delà les anticipations politiques que *Le dictateur* a toujours provoquées, il y a sous les questions de Narboni deux, trois autres questions fondamentales pour le cinéma : « Comment faire une comédie avec une tragédie? », « Comment le cinéma a-t-il été amené à jouer le rôle de mémoire du monde? » Ce que Godard, cité quelquefois par Narboni, avait déjà posé dans *Histoire(s) du cinéma*. Les tarantinoïdiens sauront-ils y répondre? ■