CINEMATHEQUE DE TOURS
HENRI LANGLOIS

Saison 2015 - 2016

Cinémathèque de Tours, 7 rue des Tanneurs 37000 Tours

02 47 21 63 95 – cinematheque@ville-tours.fr

www.cinematheque.tours.fr

Responsable de la programmation et de la publication : Agnès Torrens.
Rédaction : Sonia Barinchi, Sylvian Durette-Guillon, Fabrice Fresnault, Maïa Hauchecorne, Aliénor Jappe, Annabelle Lemée, Elsa Loncle, Agnès Torrens.
Relecture : Jean-Marie Panneau.
Mise en page : Elsa Loncle. Photo couverture : *Zorba le Grec* de Michael Cacoyannis, avec l'aimable autorisation de Solaris Distribution.
Impression : Imprimerie municipale. Secrétariat : Corinne Bellan.
Catalogue édité à 170 exemplaires.

SOMMAIRE

L'Aurore de Friedrich Wilhelm Murnau - Ciné-concert p. 7

Les Bourreaux meurent aussi de Fritz Lang p. 11

Cape et poignard de Fritz Lang p. 20

Espions sur la Tamise de Fritz Lang p. 22

Le Criminel de Orson Welles p. 24

Sept ans de malheur et deux courts métrages de Max Linder p. 29

Fantaisies d'Emile Cohl p. 34

Les Croix de bois de Raymond Bernard p. 37

Les Sentiers de la gloire de Stanley Kubrick p. 44

Abouna de Mahamat-Saleh Haroun p. 49

Daratt, saison sèche de Mahamat-Saleh Haroun p. 54

Un Homme qui crie de Mahamat-Saleh Haroun p. 57

Prima della rivoluzione de Bernardo Bertolucci p. 59

Trains étroitement surveillés de Jiri Menzel p. 63

Alouettes, le fil à la patte de Jiri Menzel p. 67

Le Bonheur de Alexandre Medvedkine - Ciné-concert p. 69

Paris qui dort de René Clair p. 72

Onésime horloger et *Onésime et le cœur tzigane* de Jean Durand p. 75

A propos de Nice de Jean Vigo p. 77

Les Innocents de Jack Clayton p. 82

Maggie de Alexander Mackendrick p. 86

L'Ennemi silencieux de H. P. Carver p. 90

Le Vent de la plaine de John Huston p. 93

Jeremiah Johnson de Sydney Pollack p. 98

La Randonnée de Nicolas Roeg p. 103

Le Repentir de Tenguiz Abouladzé p. 107

L'Arbre du désir de Tenguiz Abouladzé p. 110

L'Incantation de Tenguiz Abouladzé p. 112

Le Signe du lion de Eric Rohmer p. 114

Horizons perdus de Frank Capra p. 120

L'Ecureuil coiffeur et autres peintures chinoises - Ciné-concert p. 126

Mr. Smith au Sénat de Frank Capra p. 127

Placido de Luis Garcia Berlanga p. 129

Le Prix d'un homme de Lindsay Anderson p. 134

Viva il cinema ! p. 138

Le Petit Soldat de Jean-Luc Godard p. 139

Conte des chrysanthèmes tardifs de Kenji Mizoguchi p. 144

Barry Lyndon de Stanley Kubrick p. 149

Une Etoile est née de George Cukor p. 151

Une Etoile est née de William Wellman p. 157

La Communion solennelle de René Féret p. 162

Baptême de René Féret p. 166

Afrique 50 de René Vautier p. 168

Les Statues meurent aussi de Chris Marker et Alain Resnais p. 170

Terre tunisienne de Jean-Jacques Sirkis et Raymond Vogel p. 177

L'Atlantide de Georg Wilhelm Pabst p. 178

La Chair et le diable de Clarence Brown p. 183

La Dame de Shanghai de Orson Welles p. 186

Citizen Kane de Orson Welles p. 189

La Splendeur des Amberson de Orson Welles p. 192

Pandora de Albert Lewin p. 195

Suzanne Simonin la religieuse de Diderot de Jacques Rivette p. 199

Carte blanche à l'Association Henri Langlois p. 205

Zorba le Grec de Michael Cacoyannis p. 206

Enquête sur un citoyen au-dessus de tout soupçon de Elio Petri p. 210

Editorial

La rentrée de la Cinémathèque s'annonce grandiose. « L'Aurore », de Murnau, un des plus grands chefs d'œuvre du cinéma muet, sera présenté en ciné-concert pour la soirée d'ouverture. Voilà qui devrait rassembler de nombreux spectateurs, qu'ils viennent pour découvrir enfin ce célèbre film, qu'ils veuillent le revoir accompagné au piano, ou qu'ils souhaitent tout simplement participer à cette fête, qu'est la première soirée de la saison.

En effet la Cinémathèque a un public fidèle, qui assiste chaque semaine à ses séances et participe chaque année un peu plus à son rayonnement. Avec le temps, spectateurs et organisateurs, vous avez su créer un réseau amical, toujours curieux du 7e art, toujours prêt à partager des moments conviviaux autour du cinéma, mais aussi à débattre et à analyser.

De ce travail sont nés de nombreux partenariats avec d'autres structures tourangelles. Le plus récent est celui par lequel sera célébré en mars 2016 la « Journée européenne des musiques anciennes », au cours de laquelle sera annoncé le programme du premier festival « Concerts d'automne ». Le plus fructueux est celui par lequel les Journées du film italien ont vu le jour. Ce rendez-vous avec le cinéma italien, aura lieu lui aussi en mars prochain et nous nous réjouissons de pouvoir revivre cette fête du cinéma transalpin. La saison de la Cinémathèque proposera bien sûr beaucoup d'autres opportunités de revoir de grands classiques du cinéma, ou de découvrir des films plus confidentiels ou oubliés.

Mais si sa mission principale est de transmettre l'amour du cinéma, de montrer toutes les facettes de cet art créé il y a plus d'un siècle, n'oublions pas que la Cinémathèque de Tours, née de la volonté d'Henri Langlois il y a quarante trois ans, est aussi tournée vers l'avenir. En accueillant les tournages de films sur Tours, elle accompagne la création cinématographique et participe au rayonnement de notre ville.

Qu'elle puisse découvrir aujourd'hui les talents qui seront programmés lors de ses séances futures, est notre vœu le plus cher.

Mais avant cela, souhaitons à la Cinémathèque des séances enthousiasmant les spectateurs, de belles découvertes, des rencontres enrichissantes, de l'émotion et de nombreux éclats de rire.

Christine Beuzelin
Adjointe à la culture

Serge Babary
Maire de Tours

LUNDI 28 SEPTEMBRE 2015 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Soirée d'ouverture - Ciné-concert

Sunrise *(L'Aurore)*

de Friedrich Wilhelm Murnau

(1927)

U.S.A. / Noir et blanc / 1h37

Film accompagné au piano par Jacques Cambra

Photo : Théâtre du Temple

Réalisation : Friedrich W. Murnau
Scénario : Carl Mayer
d'après *Le voyage à Tilsit* de Hermann Sudermann
Production : Fox film Corp.
Images : Charles Rosher, Karl Struss
Musique : Hugo Riesenfeld
Décors : Rochus Gliese

Interprétation :
Le mari : George O'Brien
L'épouse : Jane Gaynor
La vamp : Margaret Linvingston
La servante : Bodil Rosing
Le photographe : J. Farrell MacDonald
Le coiffeur : Ralph Sipperly

Un jeune paysan, séduit par une "femme de la ville", délaisse sa jeune épouse et leur enfant pour rencontrer la vamp au bord du lac. Au cours de leurs rendez-vous nocturnes, celle-ci le convainc de se débarrasser de sa femme pour partir avec elle à la ville. Pendant le trajet en barque au cours duquel il devrait noyer son épouse, le jeune homme se révèle incapable de commettre ce meurtre. Dans la tentative de se faire pardonner, il visite la ville avec sa femme, et, durant cette journée, le couple connaît un lent renouveau de son amour.

Premier film réalisé par Murnau aux Etats-Unis, *L'Aurore* est considéré par beaucoup, dès sa sortie, comme l'un des sommets de l'art du cinéma muet. Dans *L'Aurore*, Murnau assemble les émotions apportées par la musique et celles provoquées par l'image et adapte l'expressionisme allemand aux méthodes d'Hollywood pour aboutir ainsi à un chef d'œuvre. En effet, *L'Aurore* eut une influence stylistique sur une grande partie du cinéma américain des deux décennies suivantes. Jean Domarchi dit, au sujet du film : "*L'Aurore* est, pour moi, le plus beau film existant."

Murnau et le scénariste Carl Mayer s'inspirent du récit de Hermann Sudermann "Le Voyage à Tilsit" pour en tirer leur histoire, mais inventent le personnage de la vamp pour remplacer la servante tentatrice du livre et apportent des modifications au dénouement. La construction de l'histoire s'appuie sur des ruptures de ton et sur le découpage du scénario en trois parties : la première fixe les décors, les personnages et l'intrigue plutôt sombre ; la deuxième s'oppose à la première et démêle les événements tragiques en y ajoutant des péripéties ; la dernière représente au contraire un retour au tragique par l'intervention de la nature.

Le jeu d'ombres et de lumières joue un des rôles principaux dans l'œuvre de Murnau, ainsi que l'utilisation de la profondeur de champ qui lui permet d'associer plusieurs "éléments dramatiques" sur une même image. Les mouvements de la lumière sont lents et intenses dans les séquences où les deux époux réconciliés, par exemple, retournent ensemble en barque. Puis les ténèbres et la lumière se heurtent sur le lac noir quand la tempête se déchaîne, contribuant à créer une ambiance inquiétante.

Les personnages sont simples ; le mari est faible et sensible, passif et déprimé pendant la première partie du film ; son épouse est douce et aimante, "solaire", par opposition à la femme de la ville qui, caractérisée par son costume noir et son aspect sophistiqué, peut rappeler la nuit, la lune. *L'Aurore* est un film pour tous les publics, grâce à la simplicité de son histoire et à l'humour dans sa deuxième partie, mais qui convient aussi aux publics plus exigeants pour la beauté de ses images et de sa mise en scène.

Friedrich Wilhelm Murnau (1888-1931)

Né à Bielfield en Westphalie, Friedrich Wilhem Murnau, de son vrai nom Plumpe, est l'un des cinéastes les plus importants du XXe siècle. Son pseudonyme vient du nom d'un village situé en Bavière.

Issu d'une famille bourgeoise, il suit des études d'histoire de l'art et de philosophie à l'Université d'Heidelberg. Parallèlement, il met en scène des pièces écrites par des étudiants. Passionné de théâtre, il rejoint bientôt la troupe de Max Reinhardt qui était le plus prestigieux metteur en scène et acteur de l'époque. Pendant la guerre, Murnau est mobilisé et devient officier d'aviation. Lors d'une mission, il s'égare en Suisse et y est interné. En collaboration avec d'autres prisonniers allemands, il met en scène deux pièces de théâtre et écrit un projet de scénario.

De retour à Berlin, il se consacre entièrement au cinéma et crée en 1919, avec quelques collègues de l'école de Max Reinhardt, une société cinématographique, la *Murnau-Veidt Filmgesellschaft*.

Ses premières oeuvres (*Satanas, le Crime du Docteur Warren*, *l'Emeraude Fatale*, etc...) le situent d'emblée dans le courant expressionniste. Ce mouvement artistique pluridisciplinaire, apparu en Allemagne dès

1908, ne s'étend au cinéma qu'après la Première Guerre mondiale, avec notamment *Le Cabinet du docteur Caligari* (Robert Wiene, 1919). A ce moment-là, le pays, humilié par la défaite, a perdu ses repères et est secoué par une crise économique sans précédent. Le cinéma expressionniste transcrit donc cet état d'esprit et fuit toute représentation réaliste grâce à une esthétique décalée, abstraite, directement influencée par les recherches picturales des groupes Die Brücke et Der Blaue Reiter, dont Murnau est proche**.**

Le film qui lui assure une reconnaissance internationale est *Nosferatu*, sorti en mars 1922, quelques jours avant *la Terre qui flambe.* Tous deux connaissent un vif succès en Allemagne. Il réalise ensuite *Fantôme* (1922) et *l'Expulsion* (1923), avant de se tourner vers la comédie avec *les Finances du Grand-duc* (1924). Après ce divertissement mineur, il réalise la même année un autre de ses chefs d'œuvre, *Le Dernier des hommes* qui compte désormais parmi les classiques du cinéma allemand. Le scénario est de Carl Mayer qui a entre autres écrit celui du *Cabinet du docteur Caligari* et avec qui Murnau avait déjà collaboré sur *Promenade dans la nuit* (1920). Avec ce film touchant sur la déchéance d'un portier d'hôtel interprété par Emil Jannings, il innove et fait de la caméra et des éléments du décor de véritables personnages dramatiques. Le trio Murnau-Mayer-Jannings se reforme pour les deux derniers films allemands du cinéaste : *Tartuffe* (adapté de Molière, 1925) et *Faust* (adapté de Goethe, 1926). Mais l'échec financier de ce dernier le pousse à accepter l'invitation de la *Fox Film Corporation* pour aller travailler à Hollywood.

Il y tourne dès son arrivée, et dans une liberté absolue, ce que beaucoup considèrent comme son meilleur film : *L'Aurore* (1927), adapté du roman de Hermann Sudermann, *Journey to Tilsit*. Il réalise ensuite deux autres films, *Les Quatre diables* (1928) et *City girl* (1929). Mais à la suite de difficultés avec son producteur, Murnau résilie son contrat et part dans les mers du sud pour réaliser *Tabou*, avec la collaboration de Robert Flaherty. De retour aux Etats-Unis, il signe un contrat avec la Paramount qui distribue son film. Une dizaine de jours avant sa présentation, il meurt dans un accident de voiture en Californie, le 11 mars 1931.

Homme distant, méticuleux et patient, Murnau était attentif à tous les aspects de la création cinématographique, et même s'il n'était pas un professionnel de la technique, il s'assurait qu'elle soit toujours au service de l'idée, de l'image. Il réfléchissait avant tout sur les possibilités du cinéma et sur la création d'un langage propre. Intellectuel cultivé, il était influencé entre autre par le Romantisme et l'Expressionnisme allemand, ainsi que par le cinéma scandinave et le Kammerspiel qui se définit comme un mouvement cinématographique allemand se présentant comme un retour au réalisme, et s'intéressant aux "petites gens". Ses nombreuses connaissances esthétiques ne sont pas pour autant assénées ostensiblement dans son œuvre et beaucoup s'accordent à penser que ses derniers films tendent vers un certain dépouillement, et se libèrent de tout ornement superflu. Malheureusement, la plupart de ses premiers films sont aujourd'hui perdus et il est donc difficile de connaître et de reconstituer le processus créateur de son œuvre. Mort à la fin du cinéma muet, il est l'un des cinéastes qui lui a permis d'atteindre son plus haut niveau d'accomplissement.

Filmographie

En Allemagne :

1919 : Der Knabe in blau / Der Todessmaragd
1920 : Satanas
1920 : Sehnsucht / Bajazzo
1920 : Der Bucklige und die Tanzerin
1920 : Der Januskopf / Schreiken
1920 : Abend … Nacht … Morgen
1921 : Der Gang in die Nacht
1921 : Schloss Vogelöd
1922 : Marizza, gennant die Schmugglermadonna / Ein shönes Tier
1922 : Nosferatu le Vampire (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*)
1922 : La Terre qui flambe (*Der brennende Acker*)
1922 : Le Fantôme (*Phantom*)
1923 : L'expulsion (*Die Austreibung*)
1924 : Les Finances du grand-duc (*Die Finanzen des Grossherzogs*)
1924 : Le Dernier des Hommes (*Der letzte Mann*)
1926 : Tartuffe (*Tartüff*)
1926 : Faust

Aux Etats-Unis :

1927 : L'Aurore (*Sunrise*)
1928 : Four Devils
1930 : La Bru (*Our Daily Bread / City Girl*)
1931 : Tabou (*Tabu*)

Sources
Catalogue Cinémathèque de Tours 2012 - 2013

LUNDI 5 OCTOBRE 2015 – 19H30 – CINEMAS STUDIO

Le cinéma anti-nazi

Les Bourreaux meurent aussi *(Hangmen Also Die)*

De Fritz Lang

1943

Etats-Unis / Noir et blanc / 2h14

Réalisation : Fritz Lang
Scénario : John Wexley, d'après une histoire originale
de Bertold Brecht et Fritz Lang
Direction artistique : William S. Darling
Photographie : James Wong Howe
Son : Fred Lau et Jack Whitney
Montage : Gene Fowler
Musique : Hanns Eisler
Production : Fritz Lang et Arnold Pressburger

Photo : Théâtre du Temple

Interprétation :
Dr Franticek Svoboda alias Karel Vanek : Brian Donlevy
Professeur Novotny : Walter Brennan
Masha Novotny : Anna Lee
Hellie Novotny : Nana Bryant
Ludmilla Novotny : Margaret Wycherly
Jan Horak : Dennis O'Keefe
Emil Czaka : Gene Lockart :
Kurt Haas (chef de la gestapo) : Tonio Selwart
Inspecteur Aloïs Gruber : Alexander Granach
Inspecteur Ritter : Reinhold Schünzel

1942, Prague est sous occupation nazie. Heydrich, le protecteur adjoint du Reich, surnommé le Bourreau, est assassiné par le docteur Svodoba, membre actif de la résistance tchèque. Pour obliger le peuple praguois à dénoncer l'assassin, la gestapo prend en otage une centaine de personnes qu'elle menace d'exécuter.

Pour se protéger, Svodoba se réfugie sous une fausse identité dans la famille de Masha Svotony. Mais le père de la jeune fille est embarqué parmi les nombreux otages…

En 1933, après avoir réalisé *Le Testament du Docteur Mabuse,* interdit par le ministère de la Propagande, le ministre

nazi Jospeh Goebbels aurait proposé à Fritz Lang la direction du département V de son ministère, consacré au cinéma, en affirmant que le chancelier aime *Métropolis* (1927).

Lang a déjà bien conscience de la menace que représente le nazisme et refuse l'offre. Il s'enfuit le soir même en France, avant de la quitter pour les Etats-Unis en 1934.

Une fois la nationalité américaine obtenue, il s'engage activement dans la lutte contre le mouvement radical nazi, en côtoyant des groupes de réfugiés allemands et en co-fondant le comité antifasciste d'Hollywood. Parallèlement à cela il entretient une correspondance régulière avec le dramaturge allemand Bertolt Brecht qui a lui aussi quitté l'Allemagne en 1933. En 1941 Lang réussit à le faire venir à Hollywood.

Le 27 mai 1942, le protecteur adjoint du Reich, Reinhard Heydrich, est assassiné par trois résistants tchèques. Surnommé « le Bourreau », il est l'un des plus fidèles serviteurs du régime nazi.

Cette même année, Lang est sans contrat. Il vient de réaliser trois films pour la Fox, dont deux sont interrompus. Sa carrière américaine est vacillante. Les récents événements et son engagement dans la lutte anti-nazi, l'encouragent vivement à tourner un film sur ce sujet. Dès juin 1942 il embauche Bertolt Brecht pour rédiger un synopsis et part à la recherche d'un producteur. Par ce film, Lang souhaite encourager la prise de conscience collective, combattre et dénoncer la domination allemande sur la Tchécoslovaquie. Il s'interroge, et plus largement, il interroge le peuple sur le droit ou non d'assassiner un bourreau sans avoir à répondre de ses actes. Sa réponse clairement positive, symbole de sa lutte contre le régime totalitaire.

Malgré leurs convictions antifascistes communes, Lang et Brecht n'arrivent pas à trouver un terrain d'entente sur l'identité sociale des résistants. Le premier choisissant des protagonistes appartenant à la classe bourgeoise, portés par des convictions et une vision de la résistance différente, afin de montrer l'ambiguïté morale de l'homme (thématique récurrente dans ses œuvres), le second souhaitant montrer une résistance d'essence uniquement populaire.

Aux vues des circonstances, le scénario se rédige dans l'urgence. Brecht ne parlant pas anglais, Arnold Pressburger, le producteur, propose un co-auteur en la personne de John Wexley (très en vogue a Hollywood depuis le succès de *The Last Miles*). Brecht décide de travailler seul avec Wexley à la rédaction d'un "scénario idéal" qui met plus en avant le peuple. Mais Lang le refuse, affirmant sa volonté de faire un film " grand public". Il fait engager un troisième scénariste, Gunsbourg, qui propose une structure plus conventionnelle du scénario, moins elliptique. Pour autant, une structure épique est conservée (propre au travail de Lang et de Brecht) en proposant quatre intrigues qui finissent par se rejoindre (Svodoba / Masha, la fille de l'otage / la figure du traître / l'enquête policière de Gruber). Malgré tout, Brecht refuse le scénario réduit qui d'après lui, ne montre pas assez le peuple et les otages.

Dans l'ensemble le film répond aux caractéristiques du film à suspense hollywoodien. Il met en scène de nombreux rebondissements, des intrigues complexes, une atmosphère sombre jouant

sur les clairs-obscurs (proche de celle des films noirs) et les figures typiques du meurtrier et de la victime. Lang apporte une touche résolument expressionniste à son œuvre, en travaillant sur la notion de bien et de mal, non pas de manière stricte, mais en mettant en avant toutes les nuances qui composent cette dualité.

Les personnages sont envisagés différemment par Brecht et Lang. Le dramaturge perçoit Heydrich comme un tyran intelligent tandis que Lang le voit comme un personnage fou. Pour Brecht le pouvoir de résistance émane du peuple tout entier, alors que pour le cinéaste le peuple est une entité qui risque à tous moments d'être détournée, d'être corrompue. C'est finalement Lang qui aura le dernier mot. Lors du visionnage de la version finale, le cinéaste se rend compte que, pour une raison inconnue, seul Wexley est crédité au générique comme scénariste. Brecht n'aime pas le film, mais a besoin d'être visible au générique pour poursuivre son engagement au cinéma. S'ensuit un procès jugé par la guilde des scénaristes (syndicat) où Pressburger témoigne contre Brecht. Lang crédite donc le dramaturge comme auteur de l'histoire originale, son nom apparaissant ainsi au générique avant celui de Wexley.

Le film ne sort qu'en 1947 en France, soit cinq ans après sa réalisation et deux ans après la fin de la guerre. Considéré comme trop long, et trop loin de l'actualité, il est écourté de vingt minutes, ainsi amputé de nombreuses scènes montrant l'implication du peuple praguois et ce au profit de la dimension spectaculaire.

Des années après, le comité de censure juge ce film immoral et le soupçonne de faire l'apologie du communisme. Ce n'est que quelques décennies plus tard que l'œuvre est réhabilitée, notamment par la critique française, insistant sur son aspect fédérateur et sa lutte contre la barbarie.

Lang considère *Les Bourreaux meurent aussi* comme son meilleur film. Ce qui montre son véritable attachement au sujet traité.

Sources :
Guide des Films 1895-1995 Jean Tulard. Robbert Laffont.
Positif n°572 *Les Bourreaux meurent aussi* Jean-Loup Bourget
Les Cahiers de la cinémathèque n°32 *Lang et Brecht à Hollywood* Frieda Grafe
http://www.cineclubdecaen.com/realisat/lang/bourreauxmeureutaussi.htm
http://www.critikat.com/actualite-cine/critique/les-bourreaux-meurent-aussi.html

Fritz Lang (1890 - 1976)

Réalisateur allemand d'origine autrichienne, Fritz Lang est naturalisé américain en 1935.

Il naît en 1890 à Vienne, alors capitale de l'Autriche-Hongrie, au sein d'une famille de la haute bourgeoisie, formée d'un père catholique et une mère d'origine juive, convertie au catholicisme. En 1933 il fuit Munich, où il vit depuis ses vingt ans, fuyant le pouvoir nazi du Reich. Après un passage en France, il s'installe à Hollywood en 1935.

"Le plus germanique des cinéastes américains", comme l'avait surnommé Godard (Image et sons N° 95) laisse une œuvre parmi les plus riches du cinéma, qui se compose de quinze films muets et trente films parlants entre 1919 et 1960.

Il s'est intéressé à tous les genres cinématographiques.

Le jeune Lang voyage et trouve sa voie.

Son père, Anton Lang, architecte viennois reconnu, pousse Fritz à suivre son exemple, mais ce dernier préfère les Arts. Il entre donc à l'académie des Arts graphiques de Vienne, puis à l'école des Arts et métiers de Munich, manifestant un petit don pour la peinture, une de ses deux passions, avec la littérature d'aventure et de science-fiction (notamment les récits de Karl May et Jules Verne). Mais sa vocation n'est pas là , bien que ses goûts picturaux et littéraires se retrouvent dans ses films.

Peu sûr de ce qu'il souhaite faire, Fritz rompt avec sa famille et entreprend un tour du monde de 1908 à 1913. Selon ses propres dires, il parcourt l'Asie mineure, l'Afrique du Nord, l'Indochine, la Chine, le Japon, la Russie, plusieurs pays européens. Mais il ne se rend pas aux Etats-Unis. Pas encore.

En 1911, il s'installe à Bruxelles, dessinant et peignant dans les cafés pour touristes puis emménage à Paris de 1912 jusqu'en 1914. Il ne parvient qu'à vivre très chichement de sa peinture comme caricaturiste de presse et illustrateur. Mais surtout, c'est à Bruges qu'il découvre le cinéma qui immédiatement le passionne. *Fantômas* et *Vampires* de Feuillade le marquent fortement, non sans lui rappeler la littérature feuilletonesque qu'il a tant aimée durant son adolescence.

Quand la guerre éclate, il est fait prisonnier en France, indésirable du fait de ses origines germaniques. Mais il réussit à s'évader et regagne Vienne. Enrôlé dans l'armée allemande, il est plusieurs fois blessé sur le front de l'Est et quitte les combats pour une longue convalescence au cours de laquelle il se met à écrire de petits scénarii de films. Mais c'est comme acteur qu'il entrouvre la porte du septième art : alors qu'il joue sur scène lors d'une soirée de gala du théâtre aux armées, il est remarqué par un membre de la maison de production cinématographique Decla-Bioscop que dirige Erich Pommer. C'est par ce biais également que Lang découvre les mises en scène expressionnistes de Max Reinhardt, dont l'esthétique influencera largement ses films allemands. A partir de 1917, il écrit des scénarii pour le réalisateur et producteur Joë May (*Mariage à l'Excentric-Club, Hilde Warren et la Mort* - 1917) et pour le réalisateur Otto Ripert (*Pest in Florence* et *La Femme à l'orchidée* -1919) qui l'embauche aussi comme acteur.

C'est la même année, en 1919, qu'il passe pour la première fois derrière la caméra avec *Sang mêlé* (Halb Blut). Le rôle du producteur Erich Pommer pour ce premier film de Lang comme réalisateur est capital. Et c'est encore Pommer qui permet à Fritz Lang d'adapter pour Joë May le roman « Le Tombeau hindou » de Thea von Harbou, ancienne actrice de cinéma devenue scénariste, qui épouse Lang l'année suivante. Très sensible aux valeurs germaniques et au romantisme wagnérien, Thea exerce une grande influence sur l'œuvre allemande de son mari, qui co-signe tous ses scénarii avec elle, entre 1920 et 1932. Pour Lotte Eisner (citée par F. Courtade), réalisatrice et amie de Lang, Théa alourdit le travail de Fritz d'une "sentimentalité exagérée" et d'un pan-germanisme appuyé. Lang réalise ensuite *Les Araignées* (Die Spinnen), une suite d'aventures exotiques policières en deux épisodes : *Le Lac d'or* (1919) et le *Cargo d'esclaves* (1920), d'un style qui n'est pas sans similitude avec *Fantômas* de Louis Feuillade, ou les *Mystères de New York* de Léon Gasnier. *Les Araignées* remporte un vif succès, apportant son heure de gloire à la production allemande.

En 1921 Lang signe *Les Trois Lumières* (Der Müde Tod), œuvre du genre fantastique qui le révèle au monde entier. Ce film s'intègre dans le courant expressionniste que Lang vient de rallier : on y trouve des noirs et blancs contrastés, des images hautement symboliques, des gros plans sur les visages, des jeux d'ombres et de reflets …. Avec ce film, Lang montre sa vision du monde qui est celle de forces implacables du destin, contre lesquelles l'homme doit sans cesse lutter. Le tragique destin de l'homme prend différents visages d'une œuvre à l'autre : soit celui d'une femme fatale (*La Rue rouge*), de la foule (*Furie*) ou de la machine judiciaire (*J'ai le droit de vivre*). C'est grâce au film *Les Trois Lumières* que le cinéma allemand acquiert une audience internationale. Et malgré l'atmosphère germanophobe qui règne en France aux lendemains de la Grande Guerre, le film remporte un succès très important à Paris.

Mais c'est entre 1921 et 1923, avec *Docteur Mabuse* et *Les Nibelungen* que Lang acquiert définitivement sa renommée. C'est encore l'esthétique expressionniste qui prévaut dans ces deux films. Les *Nibelungen* se compose en deux parties, *La Mort de Siegfried et La Vengeance de Kriemhilde*. Fort du succès international du film, Eric Pommer, le fidèle producteur, emmène Lang aux Etats-Unis en 1925 pour la promotion du film. Son idée est aussi de lui faire découvrir les méthodes de travail des studios hollywoodiens, réputés pour faire des films à grand spectacle à un coût maîtrisé, ce que ne sait pas bien faire le cinéaste aux yeux de son financeur. Considéré comme le maître de l'expressionnisme, le succès de ses films impressionne les Nazis, sensibles au « germanisme » présenté dans *Nibelungen*, aspect de l'œuvre allemande de Lang très certainement due à Thea Von Arbou.

Metropolis sort en 1927. Cette œuvre de politique fiction qui fait date dans l'histoire du cinéma aurait, d'après certains témoignages, conforté le national-socialisme dans ses thèses. Aujourd'hui, c'est une toute autre analyse qui est faite de *Metropolis*, qui montre une révolte des opprimés de la ville d'en bas, guidés par un androïde, contre les puissants de la ville d'en haut. Ce qui en revanche est attesté est que *Docteur Mabuse* (1922) dépeint une Allemagne sur le déclin : ici, le germanisme est atténué et *M le Maudit*, qui sort en 1931, est à la fois le premier film

parlant de Lang et son premier film ouvertement anti-hitlérien. L'ambiance criminogène et de suspicion qui y règne est une magnifique métaphore de la montée des périls. Le film sera interdit de sortie en salle. Le même sort sera réservé au *Testament du docteur Mabuse*, tourné en 1933, dans lequel Lang réaffirme son refus du nazisme. Lang fuit l'Allemagne en 1933, alors qu'il vient de divorcer de sa femme qui, elle, rejoindra le parti nazi. Il a raconté plus tard que Goebbels lui aurait proposé de devenir le cinéaste officiel du parti nazi. Mais personne d'autre que lui ne témoigne de cela et les historiens tendent à croire que c'est faux. La même année Lang rejoint Paris. Il semble que les tenants du Troisième Reich aient eu un rapport ambigu aux films allemands de Lang : s'ils veulent y voir une œuvre qui va dans leur sens et qu'ils en perçoivent l'immense force, ils musèlent le cinéaste quand ils comprennent qu'il n'est définitivement pas de leur côté. D'abord approché, Lang est ensuite empêché.

En route vers les Etats-Unis

En France en 1934, Lang réalise pour Erich Pommer qui le rejoint, une reprise d'une pièce du dramaturge hongrois Ferenc Molnár, *Liliom*, précédemment adaptée aux États-Unis par Frank Borzage (1930). Le traitement ironique et tranchant de l'oeuvre déconcerte le public français et Lang s'adapte fort mal au système cinématographique parisien.

Il part pour les Etats-Unis la même année, s'inscrivant ainsi dans les pas de ses compatriotes Friedrich Murnau, Ernst Lubitsch et Erich Von Stroheim, parmi d'autres.

Mondialement reconnu, il signe un contrat avec la MGM (Metro-Goldwyn-Mayer) et quitte New York pour la Californie. Mais la lune de miel est de courte durée : la «Metro» commence par lui refuser successivement cinq scénarii et Lang ne parvient pas à se plier aux canons et aux méthodes imposés par la firme. Finalement le scénario de *Furie* est accepté, film que Lang peut tourner en 1936. Mais il éprouve les pires difficultés à accepter les méthodes hollywoodiennes de réalisation, où le producteur prime sur le réalisateur. Les heurts avec les acteurs et avec l'équipe technique sont légion courante lors des tournages, mais personne ne remet en cause ses qualités de réalisateur et il acquiert rapidement le surnom de "director of directors". Malgré les contraintes, il parvient à développer sa vision pessimiste de l'homme, qui selon lui n'a d'autres choix que de se compromettre pour s'intégrer à la société. Ses premiers films américains ont un caractère réaliste et social. Obsédé par le thème de la vengeance, Lang expose dans *Furie (*Fury*, 1936),* véritable pamphlet, à quel point les hommes peuvent engendrer une sauvagerie collective. Mais le film déplaît à Louis B. Mayer, grand patron de la MGM, qui entend maintenir l'image de marque très moralisatrice et bien-pensante de la firme. Lang, habitué à tout faire lui-même sur ses films en Allemagne et pensant que c'est au réalisateur de mener la barque et non au producteur, doit laisser, la mort dans l'âme, le montage final du film aux studios californiens. Ce qui pousse Lotte Eisner à s'interroger sur ce "qu'un style aussi affirmé que celui de Lang peut gagner à Hollywood".

Lang devient alors une des nombreuses victimes de la censure hollywoodienne. Il refuse le confort économique que lui apporterait le contrat à long terme que lui propose la MGM, désireux de préserver son indépendance artistique. Il passe alors d'un producteur à l'autre. En 1937 il réalise

J'ai le droit de vivre (*You only live once*), itinéraire d'un couple de malfaiteurs pourchassés par la police, histoire directement inspirée des vies de Bonnie et Clyde.

Lang a une grande capacité à tirer immédiatement meilleur profit des évolutions techniques : le son dans *M le maudit*, la couleur pour *Le Retour de Frank James* (The Return of Frank James, 1940) qui révolutionne le western. Grand amoureux de ce genre, il en signe un autre l'année suivante, *Chasse à l'homme* (Man Hunt). C'est Darryl Zanuck qui produit ces deux westerns dans lesquels Lang excelle sur un de ses thèmes favoris, celui de la vengeance. En 1943 sort *Les Bourreaux meurent aussi* (*Hangmen also die*), dernier film expressionniste de Lang, co-écrit avec Berthold Brecht. *Espions sur la Tamise* (The Ministry of Fear) tourné en 1943, clôt, avec les deux précédents films, une véritable trilogie de lutte contre le nazisme.

Avec *La Femme au portrait* (*The Woman in the Window*) tourné en 1944, Lang s'intéresse à la psychanalyse, thématique très présente également dans *La Rue rouge* (*Scarlet Street*, 1945), reprise de *La Chienne* de Renoir, et *Le Secret derrière la porte* (*Secret beyond the Door*) en 1948. Ces deux derniers films sont réalisés grâce à la société de production qu'il a fondée en 1945 avec Walter Wanger et de Joan Benett, la Diana Production.

Mais la société fait faillite et Lang doit s'en remettre, souvent avec difficulté, à de successifs producteurs. *Les Bourreaux meurent aussi* (*Hangmen also die* - 1943) mis à part, les films américains de Lang sont loin de l'expressionnisme allemand. Ici l'esthétique est au contraire très épurée.

Le cinéaste signe un film de guerre en 1950, *Guerillas* (*American Guerilla in the Philippines*) qui n'obtient aucun succès lors de sa sortie, allant même jusqu'à être considéré comme "le navet de la semaine" par une radio très écoutée. En 1952, il travaille avec Marlène Dietrich pour *L'Ange des Maudits* (*Rancho Notorious* - 1952), un western romantique.

C'est seulement en 1954, que Lang retravaillera sous contrat à la MGM, pour le film *Les Contrebandiers de Moonfleet*, adaptation d'un roman historique de John Meade Faulkner, sans doute l'un des plus beaux films sur l'enfance jamais réalisés. La MGM impose à Lang de tourner en Cinémascope, ce qu'il réussit, alors qu'il déteste ce format d'image, tout juste bon, selon lui, pour filmer les serpents et les enterrements, ainsi qu'il le dira dans *Le Mépris*, de Godard.

Bien qu'il s'attelle à des genres différents, sa carrière américaine est surtout marquée par ses nombreux films noirs et intrigues policières : *Le Démon s'éveille la nuit* (Clash by Night, 1952), *La Femme au gardénia* (The Blue Gardenia, 1953), *Règlement de compte* (The Big Heat, 1953), *Désirs humains* (Human Desire, 1954), reprise de *La Bête humaine* de Renoir, lui-même adapté de l'œuvre de Zola, *La Cinquième Victime* (While the City Sleeps, 1956) et *L'Invraissemblable Vérité* (Beyond a reasonable doubt, *1956)* Ce dernier film est un cuisant échec.

Une fin de carrière allemande

Ainsi, quand les Studios de Munich le sollicitent pour un projet ambitieux, accepte-t-il de retourner en Allemagne. Il y tourne une fresque d'aventures exotiques, composée de deux parties : *Le Tigre du Bengale* (Der Tiger von Eschnapur, 1958*) et Le Tombeau hindou* (Das indische Grabmale, 1959) pour lequel le cinéaste ressort de ses cartons un de ses scénarii de jeunesse. Une importante partie de ces

aventures est tournée en Inde, Lang bénéficiant d'importants moyens grâce à une co-production franco-italo-ouest allemande.

En 1960, il réalise son dernier film, ajoutant un volet à ce qui devient alors le triptyque du *Docteur Mabuse* : *Le diabolique Docteur Mabuse* (Die Tausend Augen von Doktor Mabuse), figure fantastique comme les aimait le jeune Fritz Lang et support idéal au Lang adulte pour disséquer les dérèglements du monde.

Ainsi s'achève la longue carrière de Fritz Lang, prolifique et inégale, se composant à la fois de films considérés comme des chefs d'œuvre majeurs, à l'instar de *Metropolis* ou *M le Maudit* et de films passant presque inaperçus. Une des constantes de sa carrière est sans doute un goût inaltérable pour raconter des histoires qui mettent en scène des hommes ou des femmes en proie à un destin terrible, souvent victimes d'une machination. Considéré comme un des plus grands réalisateurs allemands, un des pères du cinéma d'outre Rhin et un de ceux qui a donné ses plus belles lettres de noblesse à l'expressionisme, Lang, dans un style tout à fait différent, occupe également une des premières places parmi les cinéastes hollywoodiens.

Certains ont pu penser que l'oeuvre américaine de Lang a été formatée par le système dont il a, il est vrai, souffert. Mais les jeunes auteurs de la Nouvelle Vague ont largement réhabilité cette partie de la carrière de Lang. Grand admirateur du "director of the directors", Godard lui rend hommage en 1963 en lui faisant jouer son propre rôle dans *Le Mépris*.

Lang meurt à Los Angeles en 1976, où il repose dans le cimetière Memorial Park adossé aux collines d' Hollywood.

Filmographie

<u>En Allemagne</u>

1919 : La Métisse (*Halbblut*)
Le Maître de l'amour (*Der herr der liebe*)
Les Araignées - 1° partie : Le lac d'or (*Die Spinnen - Der Goldene see*)
Madame Butterfly (*Harakiri*)

1920 : Les Araignées - 2° partie : Le Cargo d'esclaves (*Die Spinnen – Das brillantenschieff*)

1921 : Les trois Lumières (*Der Müde Tod*)

1922 : Le Docteur Mabuse – I- Le joueur, II- Le démon du crime (*Dr Mabuse, I- der Spieler, II- Inferno, ein Spiel von Menschen unserer Zeit)*

1924 : Die Nibelungen – I- La mort de Siegfried, II- La vengeance de Kriemhilde

(*I- Siegfried tod, II- Kriemhilds Rache*)

1927 : Métropolis

1928 : Les Espions (*Spione*)

1929 : La Femme sur la lune (*Frau im Mond*)

1931 : M, le maudit

1933 : Le Testament du docteur Mabuse (*Das Testament des Dr Mabuse*)

<u>En France</u>

1934 : Liliom

Aux Etats-Unis
1936 : Furie (*Fury*)
1937 J'ai le droit de vivre (*You only live once*)
1938 : Casier judiciaire (*You and me*)
1940 : Le Retour de Franck James (*The Return of Frank James*)
1941 : Chasse à l'homme (*Man Hunt*)
1943 : Les Bourreaux meurent aussi (*Hangmen also die*)
1944 : Espions sur la Tamise (*The Ministry of Fear*)
La Femme au portrait (*The Woman in the Window*)
1945 : La Rue rouge (*Scarlet Street*)
1946 : Cape et poignard (*Cloak and dagger*)
1948 : Le Secret derrière la porte (*Secret beyond the Door*)
1950 : House by the river
Guérillas (*Américan Guerrilla in the Philippines*)
1952 : L'Ange des maudits (*Rancho Notorious*)
1953 : La Femme au gardénia (*The Blue Gardenia*)
Règlement de comptes (*The big Heat*)
1954 : Désirs humains (*Human Desire*)
Les Contrebandiers de Moonfleet (*Moonfleet*)
1956 : La Cinquième victime (*While the City sleeps*)
L'Invraisemblable vérité (*Beyond a reasonable Doubt*)
En Allemagne
1959 : Le Tigre du Bengale (*Der Tiger von Eschnapur*)
Le Tombeau hindou (*Das Indische Grabmal*)
1960 : Le Diabolique docteur Mabuse (*Die Tausend Augen des Dr Mabuse*)
Comme acteur
1963 : Tient son propre rôle dans *Le Mépris* de Jean Luc Godard.

Sources
Positif N° 590 et 611
TéléObs octobre 2011 – Article d'Alain Riou
Supplément du Figaro N° 20 895 / oct. 2011. Dossier de Nicolas d'Estienne d'Orves
Guide des films - Jean Tulard, Robert Lafont, Paris, 2005, 5è édition
Dictionnaire du Cinéma - Jean-Loup Passek, Larousse
Cahier du Cinéma n° 437-1990 et n° 455/456 mai 1992
Fritz Lang - Le Terrain vague, Francis Courtade
Site internet cineclubdecaen .com

LUNDI 12 OCTOBRE 2015 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Le cinéma anti-nazi – Une soirée, deux films

Cape et poignard (*Cloak and Dagger*)

De Fritz Lang

(1946)

USA / Noir et blanc / 1h46

Photo : Swashbuckler

Réalisation : Fritz Lang
Scénario : Albert Maltz, Ring Lardner Jr, d'après l'histoire de Boris Ingster, John Larkin et le livre de Corey Ford
Photographie : Sol Polito
Musique : Max Steiner

Interprétation
Jasper : Gary Cooper
Gina : Lilli Palmer
Pinkie : Robert Alda
Polda : Vladimir Sokoloff
Katherin Loder : Helen Thiming

Pendant la Seconde Guerre mondiale, le professeur Alvah Jasper est commandité par les services secrets américains pour enquêter sur l'avancement des recherches de l'Allemagne nazie quant à la fabrication de l'arme nucléaire. Car bien évidemment si les Allemands réussissaient à fabriquer la bombe atomique, le danger serait très grand. Ses patrons l'envoient auprès de Katherin Loder qui, réfuqiée en Suisse, avait refusé de travailler pour les Allemands. Mais il comprend vite qu'elle est en danger.

Dernier film anti-nazi de Lang, après *Chasse à l'Homme* (programmé en 2014-2015) *Les Bourreaux meurent aussi* et *Espions sur la Tamise*, *Cape et poignard* est à la fois un film à la gloire des services secrets américains et une mise en garde vis-à-vis de l'arme atomique.

En effet, *Cape et Poignard* est réalisé après les bombardements de Nagasaki et de Hiroshima et Lang témoigne ici du traumatisme engendré par la découverte de la force destructrice de l'arme nucléaire. C'est ce qui explique que la Warner, productrice du film, n'ait pas laissé Lang filmer la fin qu'il voulait. Alors qu'il souhaitait une fin plus tragique pour réellement mettre en garde contre les méfaits du nucléaire, le *happy end* lui fut imposé.

Le personnage de Jasper est directement inspiré du savant Robert Oppenheimer. Ce

dernier avait dirigé pendant la Seconde guerre mondiale le projet « Manhattan », du nom de code des recherches sur la bombe atomique.

Cape et poignard poursuit deux objectifs : mettre en garde contre l'arme et rendre hommage à l'OSS, ancêtre de la CIA. En effet, Fritz Lang, fasciné par les problématiques de l'espionnage politique, a toujours dit avoir voulu intégrer l'OSS, mais n'y est jamais parvenu. Il excelle à filmer cette histoire d'espionnage qui emmène le spectateur dans une aventure haletante, très bien écrite. Les scénaristes Albert Maltz et Ring Lardner Jr n'hésitent pas à faire passer un message politique fort. D'ailleurs, un an plus tard, en plein maccarthysme, ils se retrouveront sur la liste noire de la chasse aux sorcières et seront emprisonnés. Le film d'espionnage est un genre dans lequel Fritz Lang est particulièrement brillant et, au-delà de raconter une aventure et de faire passer quelques messages politiques, ce genre de film est pour lui un moyen d'aborder ses grands thèmes de prédilections, thèmes existentiels comme ceux sur la vie et la mort ou encore le courage et la peur.

En ce qui concerne la mise en scène, la façon de travailler de Lang est là : une efficacité visuelle, sans plans ou effets superflus, avec des cadrages parfois quasi géométriques.

Cape et poignard, longtemps considéré comme un film mineur de Fritz Lang, ressort en 2015, largement réhabilité.

Biographie : voir p. 14

Sources :

Fritz Lang, de Luc Moullet. Editions Seghers, collections Cinémas d'aujourd'hui, 1963.
Fritz Lang, de Lotte H. Eisner. Editions Flammarion / Champs Contre-Champs, 1984.
Positif N° 405, article de Christian Viviani « Cape et Poignard, le miroir et le geste ».

LUNDI 12 OCTOBRE - 21h30 - CINEMAS STUDIO

Le cinéma anti-nazi - Une soirée, deux films

Espions sur la Tamise *(The Ministry of Fear)*

De Fritz Lang

(1944)

USA / Noir et blanc 1h25

Photo : Théâtre du Temple

Réalisation : Fritz Lang
Scénario : Seton Miller, d'après Graham Greene
Photographie : Henry Sharp
Musique : Victor Young

Interprétation
Stephen Neale :
Ray Milland
Carla : Marjorie Reynolds
Travers : Dan dureya
Forrester : Alan Napier

En pleine Seconde Guerre mondiale à Londres, Stephen Neale, tout juste sorti de l'hôpital psychiatrique, se retrouve, suite à un quiproquo, avec un drôle de gâteau. En effet, loin de l'innocente pâtisserie, ce gâteau est en fait truffé de microfilms destinés à des espions nazis. Ceux-ci n'auront donc de cesse de poursuivre Stephen pour récupérer les informations. Désemparé, Stephen trouve de l'aide auprès d'un comité anti-nazi dirigé par Hilfe et sa sœur Carla. Il n'est pas au bout de ses peines ni de ses surprises, le sort semblant s'acharner sur lui.

Espions sur la Tamise est un des nombreux films d'espionnage de Lang, avec un protagoniste en butte contre le pouvoir nazi qui, comme toujours avec Lang, va au-delà de ce qu'il raconte au premier degré.

Au début du film, Neale retrouve sa liberté. Mais de quelle nature est cette liberté ? Quel usage souhaite-t-il et peut-il en faire ? Autant de grandes questions métaphysiques qui, sous couvert d'un film d'espionnage, intéressent Lang. Son personnage, Stephen Neale, n'aura de cesse de se les poser et devra franchir une sorte de parcours du combattant pour parvenir à obtenir quelques réponses. Parcours au cours duquel il sera « balloté », sur lequel il ne parviendra à influer que tardivement. Il faut dire qu'il va de mauvaises surprises en épreuves, en passant par de redoutables pièges. C'est ainsi qu'il subira tables tournantes, faux aveugles, morts ressuscités, bombes à retardements… De quoi devenir effectivement fou, même si on ne l'est pas

au départ. Ce monde de faux semblants fait penser à l'univers de Kafka, alors qu'il s'agit d'un livre de Graham Greene.

L'utilisation du noir et blanc, au-delà de la beauté de la photographie, a une utilité symbolique. Mais ce qui est particulièrement intéressant est l'utilisation inverse du code habituel : l'ombre a ici une portée salvatrice alors que les scènes dans la lumière sont les plus sombres en ce qui concerne le scénario. A cet égard, le duel final entre les espions est très explicite : c'est lorsque le couloir s'allume que la mort intervient. Autre très bel exemple, le fin faisceau de lumière dont l'origine est un trou laissé par une balle dans une porte. Mais cette étoile de lumière est la mort de Hilfe qui elle-même permettra à sa sœur de renaître. L'inversion est double, ce qui est symptomatique de Lang pour qui rien n'est simple, rien n'est manichéen, pour qui l'amour et la liberté exigent luttes, renoncements, doutes.

Sources

«Cinéma» N° 302, article de Christian Blanchet
Guide des films, sous la direction de Jean Tulard, Editions Laffont.
Fritz Lang, par Luc Moullet, Editions Seghers, collections Cinéma d'aujourd'hui ;

Biographie : voir p. 14

LUNDI 19 OCTOBRE. 2015 - CINEMAS STUDIO - 19H30

Le cinéma anti-nazi - Orson Welles

Le Criminel
(*The Stranger*)
De Orson Welles
(1946)
USA / Noir et blanc / 1h35

Photo : Splendor Films

Réalisateur : Orson Welles
Scénariste : Victor Trivas
Compositeur : Bronislau Kaper
Photographie : Russell Metty
Montage : Ernest J. Nims
Producteur : Sam Spiegel

Interprétation
Franz Kindler / Charles Rankin : Orson Welles
Mary Longstreet : Loretta Young
Wilson du F.B.I : Edward G. Robinson
Konrad Meinike : Konstantin Shayne
Le juge Longstreet : Philip Merivale
Noah Longstreet : Richard Long
Dr Laurence : Byron Keith
Mr Potter : Billy House

Pour retrouver la trace d'un ancien criminel de guerre, l'inspecteur Wilson décide de relâcher Konrad Meinike ancien chef d'un camp d'extermination. Cette stratégie lui permet de le suivre et de retrouver le supérieur de l'ancien nazi, Franz Kindler, désormais connu sous l'identité de Charles Rankin. Ce dernier, qui est devenu professeur dans un collège, vient de se marier avec la fille du juge de la petite ville où il s'est installé dans le Connecticut. Mais lorsque Meinike débarque, Kindler dont les vieux instincts refont surface décide de l'assassiner, de façon à ce que son secret ne soit pas révélé. Wilson découvre le corps, et désormais sûr d'avoir retrouvé l'ancien chef nazi, continue à mener son enquête, bien décidé à démasquer aux yeux de tous le criminel…

Au moment où il accepte de devenir le réalisateur de *The Stranger (Le Criminel)* en 1946, Orson Welles, cherche avant tout

à récupérer sa crédibilité auprès des grands studios américains. En effet le réalisateur n'a pratiquement connu que des échecs au box-office auparavant. Faisant perdre énormément d'argent aux grands studios, avec les films comme *Citizen Kane* en 1941, *La Splendeur des Amberson* en 1942, ou encore *It's All True* en 1943 qui sera carrément abandonné en cours de réalisation. Avec *The Stranger (Le Criminel)*, il souhaite prouver qu'il est capable de réaliser une œuvre commandée, tout comme les autres cinéastes, en respectant aussi bien les délais que le budget. De fait, à propos du film, il déclare dans une interview en 1948 : « Il n'y a rien de moi dans The Stranger. "*Je ne l'ai pas fait avec cynisme, et je n'ai pas cherché à le bâcler, au contraire. Je l'ai fait de mon mieux, pour montrer à la RKO que je pouvais le faire […] Mais il n'y a rien de moi là-dedans, et tout cela n'a aucun intérêt.* »Au moment de la sortie du film, la mission est en grande partie accomplie, en effet *The Stranger* (Le Criminel) connaît un immense succès commercial dès son entrée dans les salles. Mais alors pourquoi ce succès ? Il semble qu'il faille revenir sur la critique hautement négative que fait Orson Welles à propos de son propre film, car contrairement à ce qu'il dit, *The Stranger* n'est nullement sans intérêt. D'abord pour le sujet qu'il touche. Nous sommes à la fin de la Seconde Guerre mondiale lorsque le film sort. Et le thème que Orson Welles aborde provient d'une réelle réflexion de l'époque, à savoir la question du devenir des anciens criminels nazis, notamment ceux qui ont réussi à fuir l'Europe. Comment les retrouver ? Et surtout comment pouvoir les juger eux aussi pour les crimes inhumains qu'ils ont commis ? *The Stranger* (Le Criminel) est d'ailleurs le tout premier film à montrer de réelles images des camps d'extermination.

De plus, pour garantir son succès, Orson Welles, au-delà du thème qu'aborde le film, a su s'entourer et mettre tous les atouts de son côté. Notamment d'un point de vue technique, en ayant Victor Trivas comme scénariste, ce qui conduira d'ailleurs le film à être nommé aux Oscars pour le prix du meilleur scénario. Mais aussi parce que le réalisateur a choisi Russel Matty, connu comme étant un superbe photographe expressionniste du noir et blanc et qui avait déjà été remarqué dans le film *Les Forçats de la gloire* de William Wellman en 1945. Russel Matty étant capable de créer de magnifiques jeux de lumière, a su souligner les visages des personnages du film avec parfois de si forts contrastes qu'ils nous donnent déjà des indices sur le caractère bon ou mauvais de certains des personnages.

Outre les magnifiques angles de prise de vue, la distribution a également assurée le succès du film, avec les très populaires Edward G. Robinson et Loretta Young, mais aussi grâce au rôle du nazi Franz Kindler magnifiquement joué par Orson Welles lui-même, qui laisse d'ailleurs grandir toute sa folie meurtrière jusqu'à la fin du film. *Le Criminel* n'est pas souvent valorisé dans la carrière d'Orson Welles. Le réalisateur lui-même n'a d'ailleurs jamais reconnu son film. Mais il apparait néanmoins que *Le Criminel* est un film plus qu'intéressant, qui aborde un thème important de l'époque au moment de sa sortie, et qu'il nous faut absolument découvrir ou redécouvrir…

Sources
Avoir-alire.com
Télé Obs, du 18 août 2012
Le livre "Orson Welles", Paolo Mereghetti, collections grands cinéastes, les cahiers du cinéma, 2007

Orson Welles (1915 - 1985)

Orson Welles naît d'un père industriel-inventeur et d'une mère pianiste virtuose, le 6 mai 1915, à Kenosha (Wisconsin), non loin de Chicago. Il vit une enfance heureuse (qu'il ne cessera de regretter comme un paradis perdu) durant laquelle il fréquente le cercle d'amis de ses parents, tous artistes et intellectuels, ce qui l'amènera notamment à rencontrer Ravel et Stravinsky. Sa précocité impressionnante, qui étonne et fascine les médecins, le conduit à la Washington School de Madison, pour y recevoir un enseignement encadré par un psychologue qui note toutes ses réactions. Traité comme un adulte dès son plus jeune âge, Welles écrit, met en scène, dessine, compose et découvre les grands auteurs (notamment William Shakespeare) dès les dix premières années de sa vie.

Après ses études il s'adonne entièrement au théâtre et joue de nombreux rôles à partir de 1932. En 1933, il publie un "Shakespeare pour tous" que de surcroît il illustre, et épouse l'année d'après Virginia Nicholson. Entre temps il entre à l'émission de radio "March of Time", sur l'une des plus grands chaîne de radio américaine, CBS.

Le 30 octobre 1938 il provoque une panique générale en diffusant sur les ondes une émission fameuse sur "la guerre des mondes" (dans laquelle il annonce l'invasion de la Terre par les Martiens) le roman de science-fiction de H.G. Wells. Cette secousse médiatique, malgré les nombreuses plaintes des auditeurs auprès de CBS, révèle les talents de Welles à tout le pays, et persuade la RKO de l'engager. Il signe en 1938 un contrat fabuleux : il tournera un film par an et pourra, à son gré, être producteur, réalisateur, scénariste ou acteur. En outre, il impose ses conditions de travail et obtient le droit de s'entourer de l'équipe du Mercury Théâtre qu'il avait fondé un an auparavant.

Après deux projets abandonnés, Welles tourne à 25 ans son premier film, *Citizen Kane*, qui déchaîne la presse de Charles Hearst, ce dernier s'étant reconnu dans le personnage de Charles Kane. Malgré toutes ses tentatives, il ne parviendra pas à interdire la diffusion du film, seulement à en retarder la sortie. Si la critique est immédiatement enthousiaste, le public est en revanche beaucoup plus réservé, et *Citizen Kane* s'avèrera une mauvaise affaire pour la RKO.

Néanmoins, encouragé par le succès, il enchaîne les projets et les tournages (dans lesquels il est réalisateur et / ou acteur) mais *La Splendeur des Amberson* (1942) est encore un échec commercial et la RKO le licencie, confiant alors la fin de *Voyage au pays de la peur* (1942) à Norman Foster. Engagé par la Columbia, il tourne *La Dame de Shanghai* aux côtés de Rita Hayworth (qu'il épouse en 1944) mais ce

film ne sera pas le succès commercial attendu. Parallèlement à son travail de cinéaste, il continue la mise en scène au théâtre (il signe notamment une adaptation de "Native Son" de Richard Wright en 1941, et monte à Broadway, en 1946, un "Tour du monde en 80 jours"), ainsi que ses activités à la radio CBS (il crée "Hello American!", une série d'émissions de propagande hebdomadaires, ainsi qu'une série sur l'histoire de l'aviation, et présente des émissions dramatiques parmi lesquelles "Œdipe Roi", "Candide", "Tartuffe"). Au bord de la rupture avec Hollywood, Welles part en Europe en 1947, où il interprète Cagliostro dans "Black Magic" de Gregory Ratoff à Rome. Il déclare alors : *"Hollywood est très loin, oublié. Oubliés ses pharaons sans grandeur, ses génies sans esprits, Rome m'adopte et j'adopte Rome."*

Par la suite, et jusqu'en 1955, il monte notamment "Othello" (Grand Prix ex-aequo du festival de Cannes 1952) et ne cesse de travailler à des pièces qui se jouent dans toute l'Europe ("The Blessed and the Damned", "The Importance of being Earnest", "Henri IV", "Othello", "Moby Dick"). Il continue bien sûr son travail d'acteur, sur les planches d'Angleterre et d'Italie ("Si Versailles m'était conté", "L'Homme, la bête et la vertu", "Trent's last Case")

Il faut attendre 1957 pour voir le retour d'Orson Welles aux Etats-Unis, mais à part des rôles de série B, on ne lui propose rien. Cela ne fait que compliquer sa situation financière et il décide alors de se relancer dans la réalisation. Là encore, la déception est grande puisqu'il ne parvient pas à satisfaire les producteurs. *Une Histoire immortelle*, commandée par la télévision française et dont Jeanne Moreau est l'interprète féminine principale, est un échec cuisant et voit sa carrière finie dès sa diffusion.

Dans les années 60 il continue de jouer pour financer les tournages de plusieurs projets. Il va même jusqu'à enregistrer un disque, "The Begetting of a President", une critique sans concession de Richard Nixon, pour laquelle il remporte un Grammy Award. C'est aussi l'époque où il revient sur sa carrière, réglant ses comptes avec les critiques (*The other Side of the Wind*, jamais achevé) et acceptant que Peter Bogdanovich rédige sa biographie. Cependant l'auteur se rend vite compte que Welles a très mauvaise mémoire et abandonne le projet. La reconnaissance officielle arrivera dans les années 70, lorsqu'il reçoit de l'Académie du cinéma un prix spécial consacrant sa carrière et que l'American Film Institut organise en son honneur un dîner, "Working with Orson Welles", réunissant ceux qui ont travaillé avec lui.

Les dernières années de sa vie seront principalement consacrée à la télévision : publicités, émissions, films, son travail remporte un franc succès et la remise de la Légion d'honneur en 1982 constitue pour la France, autant que pour le cinéaste, un moment très important.

Personnalité complexe et insaisissable, Orson Welles décède le 10 octobre 1985, à Los Angeles. Il laisse alors le souvenir d'un artiste polyvalent, tour à tour metteur en scène, acteur et réalisateur de génie. Son nom marquera à jamais l'histoire du cinéma mondial

Filmographie (en tant que réalisateur de cinéma)

1940 : Citizen Kane
1942 : La Splendeur des Amberson
1943 : Voyage eu pays de la peur.
1946 : Le Criminel
1948 : La Dame de Shanghai
1948 : Macbeth
1952 : Othello
1955 : Mr Arkadin ou Confidential Report
1958 : La Soif du mal
1958 : Les Racines du ciel
1962 : Le Procès
1966 : Falstaff
1968 : Une Histoire immortelle
1975 : Vérités et mensonges
1978 : Filming Othello

Source : Catalogue 2007-2008 Cinémathèque de Tours

LUNDI 26 OCTOBRE 2015 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Soirée Max Linder

Les Surprises de l'amour de Max Linder (1909) France Noir et blanc 6'

Le père, la mère et leurs deux fils déjeunent ensemble. L'un des fils, Max, quitte la table, récupère un bouquet de fleurs à la cuisine et s'en va. Puis c'est au tour de son frère de quitter la table, suivi de peu par le père. Tandis que la mère reste seule pour terminer le repas, les trois hommes se retrouvent tous chez la même femme…

Amour et Fromage de Max Linder (1910) France Noir et blanc 6'

Max est invité chez une femme mais son épouse est jalouse. Bien décidée à ce que son mari ne la trompe pas, elle met dans la poche de son époux un camembert bien fait…

Sept Ans de malheur (*Seven Years Bad Luck*)

de Max Linder

(1921)

France - USA / Noir et blanc / 1h15

Photo *Sept Ans de malheur* : Lobster

Réalisation : Max Linder
Photographie : Charles Van Enger

Interprétation :
Max : Max Linder
La fiancée de Max : Alta Allen
J.B. Crayne : le faux ami de Max
Mary, la bonne : Betty K. Peterson
Le chef de gare : Hugh Saxon
La fille du chef de gare: Thelma Percy
Le cuisinier : Harry Mann

Pour avoir enterré trop joyeusement sa vie de garçon, Max brise un miroir, ce qui lui promet sept ans de malheur. Sa fiancée commence par rompre, puis menace d'épouser son meilleur ami. Max va devoir redresser la situation.

En 1916, Max Linder effectue un premier voyage aux Etats Unis. Il a été contacté par la compagnie Essanay qui lui propose un contrat alléchant, avec douze films à la clé. Max Linder n'en tournera que trois, car des

problèmes de santé l'obligent à annuler son contrat. Il rentre en France où il tourne *Le Petit café* d'après une pièce à succès de son ami Tristan Bernard et dont la réalisation est confiée à un débutant, Raymond Bernard, fils de Tristan. Mais Linder garde un sentiment d'échec de son expérience américaine. En 1919, il part s'installer à Hollywood et produit son premier film *Sept Ans de malheur*, sur ses fonds propres. Le scénario de cette comédie est fondé sur la superstition fort répandue des sept ans de malheur qu'entraîne un miroir brisé. Il va donc devoir, tout au long du film, affronter une succession de mésaventures. La plus célèbre est celle du miroir cassé, où le valet de chambre, qui a brisé un grand miroir, demande au cuisinier de mimer les gestes de Max en train de se raser pour qu'il ne s'aperçoive pas qu'il n'y a plus de glace. Cette scène a été reprise à plusieurs reprises dans l'histoire du cinéma et notamment par Léo Mc Carey dans *La Soupe aux canards* (1933). De même, la scène tournée dans la cage aux fauves aurait inspiré Chaplin dans *Le Cirque* (1927). *Sept Ans de malheur* est un film qui permet de mesurer toute la dimension comique de cet immense acteur. Le film reçut un grand succès public mais il fut peu distribué aux Etats Unis. Car même tourné aux USA, le fait que les financements proviennent de l'étranger en faisait une production étrangère, ce qui, dans ce pays protectionniste, bloquait une distribution à grande échelle.

Ces trois films consacrés à l'amour sont par ailleurs intéressants si l'on considère la grande et tragique histoire d'amour de l'artiste. Bel homme, immensément connu et richissime, Max Linder avait beaucoup de succès auprès des femmes, mais ce n'est qu'à son retour des Etats Unis, après le succès de l'*Etroit Mousquetaire* (1922) qu'il rencontre celle qui deviendra sa femme. C'est à Chamonix que Linder le séducteur va tomber follement amoureux d'une jeune fille de seize ans (il en a quarante), Ninette Peters qu'il rencontre dans le salon de l'hôtel. Deux mois plus tard, il se rend à Paris chez la mère de Ninette. *"Le jour de mon arrivée, explication avec la jeune fille, le soir, demande en mariage et refus de la mère, le lendemain fièvre et douze jours de lit"* raconte-t-il à son ami Abel Gance. Quelques jours plus tard, Max Linder enlève Ninette et s'enfuit avec elle à Monte Carlo. La presse s'empare de l'histoire et la mère finit par donner son consentement par peur du scandale. Ils se marient le 23 août 1923. Malheureusement, le mariage n'est pas une réussite. Le cinéaste est d'une jalousie maladive et il harcèle sa jeune femme jusqu'à lui rendre la vie impossible. Et même si de nombreuses demandes en mariage provenant de ses admiratrices lui arrivent tous les jours, Max a peur de vieillir, de ne plus plaire, de se voir abandonné par sa jeune épouse. Alors, malgré la naissance d'une petite fille, Maud, le grand Max Linder décide en 1925 de se donner la mort, avec la femme de sa vie.

Max Linder (1883 - 1925)

Max Linder, de son vrai nom Gabriel Maximilien Leuvielle, quitte sa Gironde natale et monte tenter sa chance à Paris au début du XXème siècle. Après quelques essais sur la scène du Théâtre de l'Ambigu et sur celle du Théâtre des Variétés, il trouve finalement son style et crée un genre comique tout à fait nouveau. Lancé d'abord par Charles Pathé et Lucien Nonguet, Linder acquiert très vite un immense succès, notamment grâce à la série des Max (Max illusionniste ; Max aéronaute ; Max cherche une fiancée…) ; un personnage qui se construit et s'affine vers 1910. Connu aux quatre coins d'Europe, sa gloire ne tarde pas à retentir outre-Atlantique. Cependant, la Première Guerre mondiale l'oblige à partir au front, d'où il revient gravement malade. S'estimant rétablit, et définitivement réformé de l'armée, il rejoint les Etats-Unis en 1916, engagé par la compagnie Essanay (établie à Chicago, et que Chaplin venait de quitter), où il poursuit la série des Max. Néanmoins, sa santé restant très fragile, il effectue plusieurs séjours en France. A partir de 1921 il tourne quelques-uns de ses meilleurs films : *Soyez ma femme*, *Sept ans de malheur*, et *L'Etroit Mousquetaire*. Son état de santé ne lui permettra cependant pas de tourner les douze films initialement prévus. Il tourne en 1923 son ultime film, *Le Roi du cirque*, et bien qu'il soit nommé à la présidence de la Société des Auteurs de Film, qu'il ait terminé la préparation de la super production *Le Chevalier Barkas*, et qu'il se soit engagé pour tourner l'adaptation du *Chasseur de chez Maxim's*, il met fin à ses jours en octobre 1925, à l'âge de 42 ans.

D'allure élégante et avec sa silhouette longiligne, Max Linder rompt avec les rondeurs du comique de l'époque et met de côté la gestuelle et la théâtralité du jeu du début du siècle, pour donner à son personnage la légèreté d'un naturel de la vie quotidienne. Inspirateur des plus grands, Charlie Chaplin disait de lui : "C'est le plus grand homme du cinéma français. Lui seul avant tous les autres, a compris la simplicité nécessaire du cinéma. Il a montré une intelligence prodigieuse dans l'exécution de ses films. C'est un vrai comique et un vrai humoriste". De même, Chaplin rendit publiquement hommage à son sens de l'improvisation, à la finesse de son humour, et à l'élégance de son jeu. Il reprendra d'ailleurs un des grands gags du comique français (celui de l'inauguration de la statue) dans *Les Lumières de la ville*, tandis que les Marx Brothers rejoueront avec génie le sketch du miroir brisé dans *La Soupe aux canards* crée par Linder dans *Sept ans de malheur*. Jamais à court d'idées, doté d'une grande imagination et doué d'une créativité d'interprétation extraordinaire, Max Linder reste le précurseur du cinéma comique de son époque (dans la réalisation comme dans le jeu), autant que le représentant d'un style élégant et tout en finesse. S'il est en outre la première star internationale de l'histoire du cinéma, il en est aussi le premier auteur-acteur-comique.

Filmographie

1905 : La Première Sortie d'un collégien

1906 : Le Premier Cigare d'un collégien ; Le Pendu ; Le Poison ; Les Contrebandiers

1907 : Idée d'Apache ; Une mauvaise vie ; La Mort d'un toréador ; Sganarelle ; La Légende de Polichinelle ; Les Débuts d'un patineur

1908 : La Rencontre imprévue ; Une conquête

1909 : Le Petit Jeune homme ; Un mariage à l'Américaine ; En bombe ; La Petite Rosse ; Une séance de cinématographie ; Une jeune fille romanesque ; La Timidité vaincue ; Trop aimée ; Le Mariage forcé ; Je voudrais un enfant ; Je bridge au plafond ; Mes Voisins me font danser ; Bandit par amour ; L'Ingénieux attentat ; Une poursuite mouvementée ; Une campagne électorale ; Un mariage au puzzle ; Les Débuts d'un yachtman ; Un cross-country original. N'embrassez pas votre bonne ; Un chien qui rapporte ; Le Râtelier de chien qui rapporte ; Le Râtelier de la belle-mère ; Le Soulier trop petit ; Le Chapeau-claque ; Le Baromètre de la fidélité, **Les Surprises de l'amour**.

1910 : Max aéronaute ; Max se trompe d'étage ; Max prend un bain ; Max fait de la photo ; Max joue le drame ; Les Débuts de Max au cinéma ; Max fait du ski ; Max champion de boxe; Max et la belle négresse ; Max célibataire ; Max et l'inauguration de la statue ; Max et son rival; Max et Clancy tombent d'accord ; Max et le téléphone ; Max et ses trois mariages ; Le Cauchemar de Max ; Max a le feu sacré ; Max maîtresse de piano ; L'Idiot qui se croit Max ; Max hypnotise ; Une bonne pour Monsieur, Un domestique pour Madame ; Max cherche une fiancée ; Max manque un riche mariage ; Max ne se mariera pas ; Max a trouvé une fiancée ; Max se marie (ou Le mariage de Max) ; Max et sa belle-mère, **Amour et fromage**.

1911 : Max dans sa famille ; Max en convalescence ; Max est charitable ; Max est distrait ; Max et son âne (ou L'âne jaloux) ; Voisin…voisine ; Max a un duel ; Max victime du quinquina ; Max veut faire du théâtre ; Max et Jane font des crêpes ; Max et Jane en voyage de noces ; Max lance la mode ; Max reprend sa liberté ; Max et son chien Dick ; Max amoureux de la teinturière

1912 : Max Linder contre Nick Winter ; Max bandit par amour ; Max escamoteur (ou le succès de la prestidigitation) ; Une nuit agitée ; La Malle au mariage ; Max cocher de fiacre ; Match de boxe entre patineurs à roulettes ; Max professeur de tango ; Max et les femmes (ou Oh ! les femmes !) ; Une idylle à la ferme ; Un pari original ; Max peintre par amour ; La Fuite de gaz ; Max boxeur par amour ; Le Mal de mer ; La Vengeance du domestique ; Max collectionneur de chaussures ; Max jockey par amour ; Voyage de noce en Espagne ; Max toréador ; Max émule de Tartarin ; Amour tenace ; Max et l'entente cordiale ; Max veut grandir ; Un mariage au téléphone ; Le Roman de Max ; Max pratique tous les sports

1913 : Comment Max fait des conquêtes ; Max n'aime pas les chats ; Max et le billet doux ; Max part en vacances (ou Les vacances de Max) ; Max à Monaco ; Max a peur de l'eau ; Un enlèvement en hydroplane ; Max asthmatique ; Le rendez-vous de Max ; La rivalité de Max ;

Le duel de Max ; Un mariage imprévu ; Le Hasard et l'amour ; Qui a tué Max (ou Max assassiné) ; Max au couvent ; Les Escarpins de Max ; Le Chapeau de Max ; Max virtuose

1914 : Max sauveteur ; Max décoré (ou La médaille de Sauvetage) ; Max et le commissaire ; Max pédicure ; Max illusionniste ; N'embrassez pas votre bonne ; Max et le bâton rouge ; L'Anglais tel que Marx le parle ; Max le mari jaloux ; Max et la doctoresse ; Max maître d'hôtel ; Max médecin malgré lui ; Max dans les airs

1915 : Max devrait porter des bretelles ; Max et le sac ; Max et l'espion

1916 : Max et la main qui étreint ; Max entre deux feux (ou Max entre deux femmes)

1917 : Max comes across (Max part en Amérique) ; Max Wants a divorce (Max veut divorcer) ; Max in a taxi (Max et son taxi)

1919 : Le Petit Café

1920 : Le Feu sacré

1921 : Be my wife (Soyez ma femme) ; **Seven Years Bad Luck (Sept ans de malheur)**

1922 : The three must get there (L'Etroit mousquetaire)

1923 : Au secours !

Sources :
Catalogue de la Cinémathèque saison 2007/2008
Les Dieux du cinéma muet - Max Linder par Maud Linder Editions Atlas

MERCREDI 28 OCTOBRE 2015 - 15H30 - CENTRE DE VIE DU SANITAS

Séance jeune public – Tout public à partir de 4 ans.

Programme de courts métrages de films d'animation réalisés par Emile Cohl, pionnier du cinéma d'animation.

Emile Cohl a abordé différentes techniques de l'animation. Les films, courts et amusants, sont présentés par types de techniques. Durée totale : environ 40 minutes.
Tous les films sont en noir et blanc, muets avec accompagnement musical.

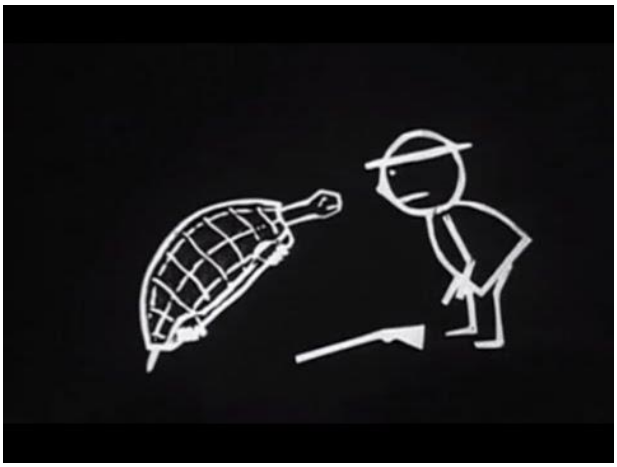


Photo : Pathé Gaumont Archives

Animation de dessins

Les Exploits de Feu-Follet (1912)

Un personnage tracé en blanc sur fond noir se déforme, s'amuse avec des objets, les crée, les transforme à son gré. Parfois, ce sont les objets qui se jouent de lui : la baleine devient lampe qui elle-même devient planète et ainsi de suite, pour le plaisir d'une fantaisie visuelle.

Les Fantaisies d'Agénor Maltracé (1911)

Une main pose un œuf dont la coquille se fend. De cette coquille sort un bâton blanc, d'abord canne d'aveugle puis barreau de table, et ainsi de suite. Fantaisie visuelle, trait blanc sur fond noir.

Animation d'objets

Soyons donc sportifs (1909)

Cheval, voiture, bicyclette, saut, dirigeable et autres sont autant de moyens de déplacement testés par le jeune héros pour qui les choses ne se passent pas comme il le souhaiterait.

Papiers découpés

En route (1910)

Depuis les origines du monde, tout est mouvement. A l'aide de papiers découpés Emile Cohl livre une courte leçon sur l'histoire de l'humanité, depuis l'apparition de la vie sur terre à l'invention de l'avion. A la fin, comme le dit Cohl, l'homme est moins fatigué en raison des inventions techniques mais le monde est beaucoup plus agité …

Les Douze travaux d'Hercule (1910)

A l'aide de simples papiers découpés Cohl filme les douze travaux du héros mythologique ; Le résultat est à la fois édifiant et amusant, d'une efficace simplicité.

Animation de dessins et prise de vue du réel

Les Lunettes féériques (1909)

Un groupe de personnes de la haute société prend du bon temps. Sur la table, une paire de lunettes censée révéler le goût et le caractère de celui qui les porte. Avec ce film qui mélange prises de vue réelles et cinéma d'animation, Cohl l'inventeur déborde d'imagination.

Rêves enfantins (1910)

Une petite fille se couche : ses parents l'embrassent, elle prend son ours en peluche et se laisse vite gagner par le sommeil et par les rêves. Objets et figures de papier se mêlent et se complète, au service d'un poème visuel.

Emile Cohl (1857 - 1938)

Emile Cohl, de son vrai nom Courtet, est né à Paris en 1857. Il commence à s'intéresser au cinématographe en 1907 « seulement », à l'âge de cinquante ans. Avant même les techniciens de la Gaumont, Emile Cohl comprend la révolution que permet le cinéma dans une perspective d'animation de dessins. Illustrateur et caricaturiste de renom, un temps photographe, Cohl dessine très bien. Son intérêt et sa curiosité bouillonnante pour le cinéma va bouleverser le monde du septième art et du dessin, vingt ans avant la naissance de Mickey dans les studios américains de Walt Disney. Enfant de Montmartre, né d'une mère lingère qui mourut quelques mois après sa naissance et d'un père cafetier, le petit Emile est livré à lui-même. Il pratique l'école buissonnière avec assiduité et part dessiner sur les barricades les soldats pendant l'occupation prussienne en 1870. Dans ses mémoires qu'il a tenues jusqu'à ses treize ans, il raconte comment un de ses instituteurs enseignant le dessin l'a encouragé à dessiner, ébloui par la qualité de ses productions. A quatorze ans Emile entre en stage comme apprenti chez un bijoutier également prestidigitateur à ses heures. Emile va l'assister à la boutique mais aussi lors de ses représentations. Lorsque le bijoutier est contraint de fermer sa boutique, Emile cherche sa voie en essayant différents corps de métier jusqu'à sa rencontre avec André Gill, grand artiste de l'époque, caricaturiste réputé, peintre, poète ; Cohl devient son élève, jusqu'à la mort prématurée du maître en 1885. Grâce à lui, Emile Courtet, devenue Emile Cohl, va rencontrer le milieu artistique parisien le plus inventif et engagé. Introduit dans le milieu libertaire, il croque et caricature ceux qu'il fréquente, Victor Hugo, George Courteline, Paul Verlaine, François Coppée, Jules Jouy, Alphonse allais, Caran d'Ache, Willette … Il côtoie activement les Hydropathes et les Incohérents, groupes déterminants de la bohême artistique et intellectuelle de la fin du XIX siècle, «ancêtres» des futurs Dadaïstes et Surréalistes. Cohl, dont les talents sont nombreux, est prolifique. Il peint quelques tableaux mais il dessine surtout, des costumes et des décors de théâtre, des ébauches de bandes dessinées, des illustrations de livres, des histoires comiques, des rébus, des devinettes etc. Il caricature ses contemporains dans des journaux tels que « La Nouvelle Lune »,

« Les Hommes d'aujourd'hui ». Il compose également des chansons, des vaudevilles et des opérettes.

La paternité du cinéma d'animation est souvent attribuée à Cohl. En juin 1920 il est en effet invité par le Ciné-Club de France en tant que pionnier du cinéma et inventeur du dessin animé. En réalité le cinéma d'animation est né d'une double paternité. Si Cohl a effectivement mis en mouvement des dessins, le vrai inventeur du dessin animé est indiscutablement Emile Reynaud qui a projeté en 1892 des dessins animés de plus de 500 images avec un système proche du projecteur, le théâtre optique, tandis que le procédé image par image a été mis au point par Stuart Blackton en 1906 aux Etats Unis (Cohl était alors scénariste chez Gaumont). En ce début de siècle, alors qu'un Méliès, un Zecca ou un Segundo de Chomon se servent encore de fils invisibles, comme au théâtre, pour déplacer un objet sans intervenir directement, Emile Cohl est le premier à deviner le procédé utilisé par Blackton et à le pratiquer, procédé de l'image par image, également appelé « mouvement américain » ou « tour de manivelle ». Emile Cohl est arrivé au cinéma un jour de colère. Alors qu'il marchait dans la rue, il tombe sur une affiche de cinéma plagiant l'un de ses dessins : des ouvriers perçant un plancher avec une énorme vrille. Furieux, il se dirige droit vers les cinémas Gaumont pour rencontrer son directeur, Louis Feuillade, qui apaise son courroux en lui offrant du travail : gagman, fournir des idées, puisqu'elles sont bonnes. Gaumont et Feuillade s'inscrivent vite dans la spécialité de films « à trucs », une bonne opportunité pour Cohl qui expérimente à partir de 1907 ses propres idées par ses propres moyens. Dès 1908, c'est le succès. Avec *La Course aux potirons* il propose ses services de réalisateur-truqueur et de scénariste à la société Lux et surtout à Gaumont chez qui il entre après une année de travail indépendant et intense. Les commandes affluent et les journées sont presque trop courtes. Cohl travaille brièvement pour Pathé en 1911 avant de réaliser quelques films pour Eclipse. Il est par la suite engagé par Eclair comme responsable de l'animation au studio de Fort-Lee, près de New York, berceau des premiers films d'animation américains. Il y reste de 1912 à 1914. Les difficultés économiques de la Grande Guerre n'affectent pas particulièrement le travail de Cohl mais l'hégémonie cinématographique française marque un déclin important dans le monde. Emile Cohl décide d'arrêter en 1923 après avoir réalisé plus de trois cents courts métrages, dont les deux tiers sont aujourd'hui perdus. Au cours de sa vie, il a cotoyé de nombreux cinéastes : Feuillade, mais également Musidora, Alice Guy, Ferdinand Zecca, Sacha Guitry, etc. A la fin de sa vie, il est atteint d'un début de folie de la persécution, paranoïa dit-on aujourd'hui. « Il pensait que le monde entier lui en voulait, en particuliers les personnages avec lesquels il s'était battu en duel étant jeune, ou qu'il avait caricaturés d'un trait parfois blessant », confie son petit-fils Pierre Courtet-Cohl. Oublié et ruiné, il meurt des complications d'une broncho-pneumonie à l'hôpital de Villejuif le 20 janvier 1938.

Sources

DVD Pathé Gaumont ArchivesCatalogue Cinémathèque de Tours 2008 – 2009 **;** Site internet dvdtoile.com

LUNDI 2 NOVEMBRE 2015 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Centenaire de la Grande Guerre

Les Croix de bois

de Raymond Bernard

(1931)

France / Noir et blanc / 1h50

Réalisateur : Raymond Bernard
Scénario : Roland Dorgelès, Raymond Bernard
Photographie : Jules Krüger, René Ribault, Alphonse Gibory
Chef décorateur : Jean Perrier
Montage : Lucienne Grumberg
Producteur : Pathé-Natan

Interprétation
Pierre Blanchar : Gilbert Demachy
Charles Vanel : Bréval
Sulphart : Gabriel Gabrio
Fouillard : Raymond Aimos
Vieublé : Antonin Artaud
Broucke : Paul Azaïs
Capitaine Cruchet : Jean Galland

© Collection Fondation Jérôme Seydoux-Pathé et Bibliothèque de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD)

Dans l'enthousiasme et la ferveur du début de la guerre 1914-1918, Gilbert Demachy encore étudiant répond à l'appel sous les drapeaux. Dès lors il rencontre Bréval, Sulphart, Bouffioux et les autres, autrefois ouvrier, boulanger, cuisinier, désormais tous répondant sous l'appellation de soldat français. Formant une fratrie solidaire, ils partageront ensemble des moments de rire, de bataille, de malheur, de souffrance. Dans la vie quotidienne des tranchées défigurées par les canons, ils devront faire face à la cruauté, à l'attente du courrier, à la terreur, et à la tristesse de voir les camarades tomber au combat. Voyant les croix de bois se multiplier sur les tombeaux, Demachy fini par perdre son enthousiasme…

Durant les années vingt, le cinéma français refuse de réveiller les souvenirs trop désagréables de la Grande Guerre, le sujet se fait rare dans la production nationale. Mais en 1931, le film *Les Croix de bois*, de Raymond Bernard, devient une référence pour représenter la période, puisqu'il est le premier à être en directe concurrence avec les productions d'outre-Atlantique.

Les Croix de bois est une adaptation du roman au titre éponyme écrit par Roland Dorgelès en 1919, où il témoigne de son expérience de soldat pendant la Grande

Guerre. Le film est le fruit d'une collaboration entre la maison Pathé-Natan, le réalisateur Raymond Bernard, et l'auteur Roland Dorgelès. Fortement engagé dans la défense de la mémoire des disparus, Dorgelès appréciait le cinéma, qu'il considérait comme un *« merveilleux agent de rapprochement des peuples »* (Cinémagazine,1926), et avec ce film il souhaitait en particulier que les anciens combattants puissent s'y reconnaître, et qu'ils puissent enfin connaître un réel hommage pour les sacrifices et les efforts fournis au front.

Raymond Bernard, choisit donc des passages dans le livre afin d'établir des résumés, en se permettant évidemment quelques modifications au niveau des scènes ainsi que des dialogues. Il décide par ailleurs, de choisir certains acteurs parmi les anciens combattants, comme Pierre Blanchar ou encore Charles Vanel, pour donner un aspect encore plus réaliste à son film. Il souhaite avoir des acteurs qui connaissent bien le sujet, afin de retrouver facilement les réflexes, les gestes et les situations de l'époque. Pierre Blanchar (Gilbert Demachy) en est l'exemple, puisqu'il avait été gravement blessé en 1916 au « Ravin de la mort » dans le Pas-de-Calais.

Les acteurs ont donc pour mission de faire revivre cette terrible période d'une façon quasi-charnelle. En passant par des images d'actualités qui rappellent la ferveur du départ, puis le chaos et la destruction. Le film raconte la vie quotidienne des tranchées, le feu, le sang, la peur, les misères, les grandes souffrances, mais la fraternité et la solidarité également, avec le bruit des bombardements presque omniprésents. Il faut savoir que pendant les quatre années de guerre, aucun film des combats n'a pu être enregistré. Les opérateurs d'actualités n'ont pu enregistrer au mieux que le début des assauts, ou alors les moments qui suivaient l'assaut, avec le retour des blessés et des prisonniers, mais jamais une seule scène d'affrontement. La mise en scène de Raymond Bernard est donc dans une certaine mesure un moyen de combler ce vide. Il a par exemple l'idée de tout reconstituer en Champagne, à l'endroit même où Dorgelès avait combattu.

De plus, s'ajoute à la réalisation un élément extrêmement novateur dans l'histoire du cinéma pour l'époque. En effet Raymond Bernard a pu ajouter une bande sonore à son film, grâce à l'arrivée du cinéma parlant. On y découvre alors pour la première fois dans un film de guerre, l'univers acoustique des soldats : les tirs de fusils, les éclatements d'obus, mais aussi les paroles échangées, l'argot et les chansons des poilus. Avec la prise de vue et la bande sonore qui donnent l'impression de capter le vif pendant l'assaut, les images sont ensuite devenues de « vraies fausses images d'archives » puisque de nombreux documentaristes s'en serviront pour des montages, parfois sans vraiment savoir qu'il était question des plans des Croix de bois, comme s'il s'agissait de vues authentiques. Il en est de même pour la bande son qui fut également utilisée pour accompagner certains documents muets de l'époque. Grâce à tout ce travail dans la réalisation, l'œuvre connait un grand succès auprès des anciens combattants, ils y retrouvent l'atmosphère sonore des années de guerre qui les avaient tant marqués et qu'ils n'avaient de cesse d'évoquer dans leurs témoignages. Raymond Bernard filme le peuple français

en arme, avec justesse et pudeur, en s'éloignant de la représentation parfois caricaturale des productions américaines. Il montre comme jamais auparavant, la réalité du front, avec les souffrances physiques et morales des soldats. La mise en scène permet de voir ce qu'étaient la boue, le froid, la fatigue, la promiscuité, la crasse, l'ennui. Néanmoins, tout en critiquant certains aspects de la guerre, Raymond Bernard tente de trouver un sens au sacrifice des soldats et glorifie leur mort. Il dénonce les ravages du conflit sur les hommes, mais le film n'analyse pas les causes et les conséquences profondes de la Première Guerre mondiale, pas plus qu'il ne montre les violences données ou dites « inavouables », comme le plaisir que certains soldats ont pu éprouver en donnant la mort. L'aspect essentiel du film est qu'il se concentre sur des trajectoires individuelles plus concrètes que dans les films de guerre précédents.

Les Croix de bois a connu un important battage médiatique durant sa réalisation, il fut présenté à sa sortie comme un événement national et connut un immense succès. Presque tous les articles de presse mirent l'accent sur la puissance réaliste du film, avec comme fil conducteur l'idée que le film était criant de vérité. Il fut capital dans la création de l'imaginaire visuel et sonore de la Première Guerre mondiale.

Les Croix de bois a fait l'objet d'un remake américain dont la réalisation fut confiée à Howard Hanks qui avait acquis les droits du roman. Ce dernier engagea William Faulkner pour rédiger le scénario, assurant ainsi de nombreuses différences avec le texte de Dorgelès et l'adaptation de Raymond Bernard.

Raymond Bernard (1891-1977)

Raymond Bernard est né le 10 octobre 1891, à Paris. Il est le fils de Tristan Bernard, écrivain, et le frère de Jean-Jacques Bernard, lui aussi dramaturge. Alors qu'il est collégien, il se passionne pour le théâtre au point de suivre des études d'art dramatique. Il commence alors sa carrière d'acteur dans une reprise du *Chandelier* d'Alfred de Musset, en interprétant Fortunio, et poursuit en jouant avec Sarah Bernhardt dans *Jeanne Doré* pièce qui marque le début d'une collaboration avec son père, qui en est l'auteur. Trois ans plus tard, Raymond Bernard réinterprétera le rôle du fils de Jeanne Doré, dans une adaptation cinématographique dirigée par Louis Mercanton.

À l'âge de 26 ans, il entre chez Gaumont pour assister Jacques Feyder sur *Le Ravin sans fond* (1917), d'après un scénario de son père. Il travaillera aussi sur plusieurs courts-métrages comiques qui formeront une série de 1916 à 1918. Raymond Bernard (qui quittera la maison de production en 1922) continue de travailler étroitement avec son père jusqu'en 1924, notamment pour *Le Petit café*, réalisé par ses soins en collaboration avec Henri Diamant-Berger. Il s'agit d'une comédie réunissant Max Linder et Armand Bernard à l'écran.

La même année, il achève un second film : *Le Miracle des loups* qui bénéficiera d'un succès international, aussi bien public que critique (il sera d'ailleurs sonorisé en 1930). Ce film d'aventures retrace une partie de l'histoire du XVe siècle en narrant les histoires amoureuses de Jeanne Fouquet. D'après Geneviève Sellier (historienne du cinéma), cette œuvre est "digne de rivaliser avec les grandes épopées cinématographiques américaines et soviétiques".

Quatre années plus tard, sort sur les écrans *Le joueur d'échecs*, avec Pierre Batcheff et Pierre Blanchar. Grâce au *Miracle des loups*, le cinéaste bénéficie de gros moyens de production pour réaliser celui-ci (environ 6 millions de francs). Il s'agit d'une adaptation d'un roman de Henri Dupuy-Mazuel inspiré de faits réels. Bernard met en scène l'histoire du baron von Kempelen qui fabrique des automates, dont un joueur d'échec appelé "Le Turc". Alors qu'il décide de cacher un ami polonais à l'intérieur de celui-ci, le baron prend la place du polonais, et se fait fusiller. Le film ne s'apparente pas aux superproductions de l'époque, même hollywoodiennes, puisque fait d'un mélange entre histoire (lutte de la Pologne contre la Russie) et de science-fiction.

En 1929, le cinéaste réalise *Tarakanova*, un drame historique. Alors que l'impératrice Catherine sent la menace d'un complot peser sur elle, elle ordonne au prince Orloff de tuer son ennemie, la princesse Dosithée. Pour cela, il doit la séduire et ensuite la capturer. Cependant, les adversaires de Catherine II font appel à son sosie, qui n'est autre que Tarakanova, une jeune et belle bohémienne dont Orloff tombe amoureux. Il s'agit d'un film mineur dans le répertoire de Bernard, voire mal-aimé, puisqu'il se confronte à la froideur du public (cela pouvant s'expliquer par le fait qu'il soit muet). Mais Raymond Bernard insistait sur le fait qu'il s'agissait de son œuvre favorite. Beaucoup de critiques estimaient que cela était dû à l'admiration qu'il portait à Edith Jehanne, jeune actrice inexpérimentée à qui il offrit le rôle principal.

À partir de 1930, la maison de production Pathé-Nathan l'engage et lui fait réaliser ses plus grandes œuvres (dorénavant parlantes), *Faubourg Montmartre* et *Les Croix de bois*, en 1931. Le scénario de cette dernière est inspiré de l'œuvre de Roland Dorgelès. Le cinéaste revient sur la période de la Grande Guerre, en demandant à d'anciens combattants de rejouer leur propre rôle sur le véritable lieu des combats. Mais le processus de création concerne toute l'équipe (figurants, metteur en scène…) car tous ont vécu la guerre. Ainsi, le réalisateur souhaite documentariser son œuvre, en brouillant la frontière entre fiction et réalité. Véritable plaidoyer en faveur de la paix, *Les Croix de bois* a été très bien accueilli, et a permis au cinéaste, l'année suivante, de commencer la réalisation des *Misérables*, dans de bonnes conditions.

La firme pour laquelle il travaille souhaite adapter le roman de Victor Hugo à l'écran. Entièrement satisfaite de sa réalisation passée, la maison Pathé-Nathan décide de faire confiance à Raymond Bernard en le laissant diriger le film comme il le souhaite. Elle espère ainsi pouvoir concurrencer les plus grosses productions américaines du moment.

Il s'agit sans aucun doute du film le plus populaire du cinéaste. D'autres adaptations

ont été réalisées auparavant : une de Albert Capellani (en 1911-1912), et une autre de Henri Frescourt (en 1925), mais celle-ci reste, selon les critiques, de loin la meilleure. Jean-Luc Godard parle même d'un *"modèle d'adaptation littéraire au cinéma"*.

D'abord adaptée en trois épisodes (*Une Tempête sous un crâne*; *Les Thénardier* et *Liberté, liberté chérie*), elle est réduite au nombre de deux parties, pour finalement revenir à trois épisodes. L'envergure exceptionnelle des moyens techniques et financiers mis à la disposition du cinéaste, participe largement à la réussite du film. Sans oublier la distribution, toujours complimentée par les critiques (et ce, à toute époque) qui est plus que déterminante. Ce film permet à Raymond Bernard d'atteindre l'apogée de sa carrière de cinéaste. Il fait de lui un réalisateur reconnu, entre autres pour son talent de direction d'acteurs et de montage.

Puis, Raymond Bernard enchaine l'année suivante avec la réalisation de *Tartarin de Tarascon*. Il s'agit une fois de plus de l'adaptation d'une œuvre littéraire, celle d'Alfonse Daudet, datant de 1872. Cependant, il change complètement de registre puisqu'il met en scène Tartarin, homme bourgeois qui se doit d'aller chasser le fauve et ainsi prouver son courage à son entourage en Afrique . L'intérêt du film vient du fait qu'il soit porté par la personnalité de Raimu (Jules Auguste Muraire). Il poursuit ensuite son travail en réalisant *Les Amants voleurs*, en 1935 (qui fait partie de ses grands succès commerciaux), et *Anne-Marie* l'année suivante (d'après un scénario de Saint-Exupéry)

Vient ensuite *Le Coupable*, une adaptation littéraire du roman de François Coppée. Le cinéaste y présente Jérôme Lescuyer, fils d'un magistrat qui l'oblige à poursuivre ses études de droit à Paris. Là-bas, il tombe sous le charme de Thérèse qui attend un enfant de lui. Mais le jeune homme doit l'abandonner pour combattre sur le front. Les deux sont alors recueillis par le cousin de son amant, avec qui elle se met en ménage croyant Jérôme mort à la guerre. Mais celui-ci en revient vivant, devient procureur, et ignore tout du destin de sa famille. Pendant ce temps, Thérèse meurt sous les coups de son mari, laissant son fils orphelin. Ce dernier, devenu délinquant, est mêlé à une sombre histoire de meurtre. Le procureur, qui n'est autre que Jérôme, reconnaît le fils qu'il a délaissé plus jeune et lui accorde sa grâce. Les deux hommes se retrouvent alors et partent ensemble en Amérique pour commencer une nouvelle vie. Le film ne fait pas l'unanimité puisqu'un grand nombre de critiques lui reproche de ne pas avoir livré une adaptation qui dépasse l'œuvre originale. Après le succès des *Misérables*, beaucoup l'attendaient au tournant et sont finalement déçus.

Avec *Marthe Richard au service de la France* (1937), Raymond Bernard élargi son répertoire en misant sur un hétéroclisme certain. Véritable film d'espionnage, il prend appui sur les mémoires de Marthe Richard, alors qu'elle était espionne pendant la Première Guerre mondiale.

Puis il enchaîne les réalisations avec *J'étais une aventurière* (1938), *Cavalcade d'amour* et *Les Otages* (1939), qui sont tournés peu avant la guerre. Celle-ci oblige le cinéaste à arrêter ses projets

cinématographiques pendant l'Occupation, car il est d'origine juive. Il reprend alors en 1946 avec *Un Ami viendra ce soir*. Très marqué par le conflit, il propose un film sur la Résistance, mettant en scène l'histoire du général Gérard qui dirige le maquis des Alpes et qui décide de se cacher avec ses soldats dans un hôpital psychiatrique. La troupe est alors mélangée aux malades, et le commandant se rend compte qu'un des médecins est soumis aux ordres des Allemands.

En effectuant ce retour au cinéma, le réalisateur ne parvient pas à retrouver le succès d'antan, ses films suivants tels *Le Cap de l'espérance* (1949), *Le Jugement de Dieu* (1952) ou encore *Le Septième commandement* (1957), étant considérés comme trop commerciaux.

La filmographie de Raymond Bernard se divise en deux parties bien distinctes : une muette, et une parlante. En effet, il fait partie des cinéastes qui sont parvenus à effectuer cette transition assez facilement puisque plusieurs de ses grandes œuvres sont aussi bien muettes (*Le Joueur d'échecs*) que parlantes (*Les Misérables*). Au début de sa carrière de réalisateur, il est réputé comme étant une sorte de "directeur à l'américaine", qui travaille avec les plus grosses maisons de production. Mais, à partir de 1929, avec la réalisation de *Tarakanova*, il livre des œuvres plus intimistes. Son répertoire est très éclectique puisqu'il réalise tantôt des drames, tantôt des comédies, des films historiques, des enquêtes. Seule constante : il reste fidèle à la littérature en proposant de nombreuses adaptations. Par ailleurs, son rapport à L'histoire détermine clairement sa filmographie. Souvent comparé à David W. Griffith ou encore à Sergueï Eisenstein, Raymond Bernard livre notamment des images de guerre violentes, de bains de foule, le tout filmé par une caméra tremblante (*Les Croix de bois*).

Filmographie

1918 : Le Traitement du hoquet
1919 : Le Gentilhomme commerçant
Le Petit café
1920 : Le Secret de Rosette Lambert
1921 : La Maison vide
1922 : Triplepatte
Le Costaud épinettes
1923 : Décadence et grandeur
L'Homme insusable
1924 : Le Miracle des loups
1927 : Le Joueur d'échecs
1930 : Tarakonawa
1931 : Le Faubourg Montmartre
Les Croix de bois
1933 : Les Misérables
1934 : Tartarin de Tarascon
1935 : Les Amants voleurs

Anne-Marie
1936 : Le Coupable
1937 : Marthe Richard au service de la France
1938 : J'étais une Aventurière
1939 : Cavalcade d'Amour
Les Otages
1946 : Un Ami viendra ce soir
Adieu Chérie
1949 : Maya
Le Cap de l'espérance
1952 : Le Jugement de Dieu
1953 : La Dame aux camélias
La Belle de Cadix
1955 : Les Fruits de l'été
1957 : Le Septième commandement
1958 : Le Septième ciel

Sources :

La Grande Guerre sur grand écran, Michel Jacquet, Anovi, 2006
« Filmer la Grande guerre à hauteur d'homme », texte de Laurent Veray, professeur au département cinéma et audiovisuel, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3.
L'Encyclopédie du cinéma, de Roger Boussinot
Le Dictionnaire du cinéma, Larousse

LUNDI 9 NOVEMBRE 2015 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Centenaire de la Grande Guerre

Les Sentiers de la gloire (*Paths of glory*)

De Stanley Kubrick

(1958)

USA / Noir et blanc / 1h23

Photo : Carlotta Films

Réalisateur : Stanley Kubrick
Scénario : Stanley Kubrick
Photographie : George Krause
Directeur artistique : Ludwig Reiber
Montage : Eva Kroll

Interprétation
Le colonel Dax : Kirk Douglas
Le capitaine Paris : Ralph Meeker
Le général Broulard : Adolphe Menjou
Le général Mireau : George MacReady
Le lieutenant Roget : Wayne Morris
Le major Saint-Auban : Richard Anderson
Arnaud : Joe Turkel
Ferol : Timothy Carey

L'action se situe en France en 1916, en plein milieu de la guerre des tranchées. Le général Mireau, menacé d'être destitué de son rang dans l'armée, ordonne au colonel Dax de commander l'assaut d'une position allemande réputée imprenable. L'offensive tourne évidemment au désastre, et le général considère que les soldats ont failli à leur mission s'en suit alors une "punition" exemplaire…

Après la Seconde Guerre mondiale, le cinéma connaît un mouvement idéologique qui condamne fortement l'institution militaire de la Première Guerre mondiale. Les réalisateurs stigmatisent l'inhumanité et l'absurdité dont fait parfois preuve l'armée, et mettent en valeur ses aspects les plus détestables. On condamne par exemple les jugements arbitraires ainsi que les exécutions sommaires. Le film *Les Sentiers de la gloire* de Stanley Kubrick sorti en 1957 en est le parfait exemple. Le scénario s'appuie sur un livre qui porte le

même titre que le film, de Humphrey Cobb datant de 1935, inspiré d'un fait qui a réellement eu lieu en 1915. Quatre soldats français appartenant à la 18e compagnie du 336e régiment d'infanterie avaient été fusillés pour faux motif de désobéissance aux ordres, à titre d'exemple.

Le film ne sera distribué en France qu'en 1975, soit 18 ans après sa première diffusion aux Etats-Unis. Non pour cause de censure comme le prétend la légende, mais surtout parce que la société de distribution américaine de l'époque (United Artists) avait anticipé l'accueil que pourrait connaître le film en France, suite à de sérieux incidents qui avaient eu lieu au moment de sa sortie en Belgique.

En 1957, il était impossible que le film soit apprécié en France, parce qu'il était impensable pour la plupart des Français de critiquer l'armée, ou même de pointer du doigt le comportement de certains de ses officiers. Le film n'a donc pas été censuré, les distributeurs n'ont juste pas voulu connaître un échec commercial.

Qui plus est, toujours d'après la légende, l'action traiterait directement des mutineries de 1917, mais ce n'est pas le cas. Kubrick mélange évidemment plusieurs éléments réels avec des éléments fictifs. Et l'on peut également faire un lien évident avec les Etats-Unis qui sortaient tout juste de la guerre de Corée mais aussi du maccarthysme.

De plus, Stanley Kubrick n'a pas voulu tourner dans les vrais lieux de l'action, il a donc mis en place des moyens de reconstitution, en creusant des tranchées en Bavière. Parce qu'il souhaitait avant tout dénoncer l'institution militaire en général, même si ce film écharpe l'armée française. *Les Sentiers de la gloire* n'est pas exclusivement dirigé contre cette armée en particulier. Stanley Kubrick ne fait que récupérer l'image déplorable (connue avec les révélations) des mutineries de 1917, il relève surtout le mauvais comportement des décisionnaires et de la hiérarchie dans l'armée, qu'il estime être en total décalage avec la réalité du front. Les *Sentiers de la gloire* n'a d'ailleurs de cesse de mettre en parallèle ce décalage flagrant entre la vie et les souffrances des troupes dans les tranchées, et la vie mondaine des généraux dans les états-majors.

Au moment de sa sortie, Kubrick a expliqué qu'il ne s'agissait pas d'un film contre l'armée, mais surtout d'un film contre la guerre, qu'il estime être responsable de telles situations injustes et inhumaines. Il avait d'ailleurs au départ dans l'idée de faire se dérouler l'action dans une armée imaginaire.

Toutes les armées du monde sont reconnaissables dans cette caricature du pouvoir que dessine Kubrick en 1957, ce pamphlet antimilitariste présente donc encore aujourd'hui un aspect universel.

Stanley Kubrick (1894 - 1979)

Né en 1928, Stanley Kubrick est issu d'une famille juive new-yorkaise originaire d'Europe Centrale. Il passe son enfance dans le Bronx où son père, modeste médecin, mais également passionné de photographie, l'initie très rapidement à sa passion. Ceci amène Stanley Kubrick, au parcours scolaire assez médiocre, à devenir photographe-reporter pour le magazine Look à l'âge de 17 ans seulement. La légende raconte qu'il y parvient grâce à la photo d'un vendeur de journaux bouleversé par l'annonce de la mort du président Roosevelt. Quatre ans plus tard, il démissionne de son poste pour se consacrer à la réalisation.

Il arrive au cinéma en filmant la journée du boxeur Walter Cartier avec *Day of the Fight* en 1951, et réussit à vendre son court-métrage au studio RKO. S'en suit la même année un reportage sur un prêtre au Nouveau-Mexique avec *Flying Padre*. Enfin un emprunt de 10 000 dollars lui permet de réaliser son premier long métrage en 1953, *Fear and Desire,* et un second emprunt lui assure également le tournage du *Baiser du tueur (Killer's Kiss)* en 1954. Il choisit ensuite de s'associer au jeune et riche producteur James B. Harris qui lui proposera la réalisation de *Ultime Razzia (The Killing)* en 1956. Ainsi que celle du film *Les Sentiers de la gloire (Paths of glory)* en 1957, grâce auquel Kubrick commence à s'imposer, bien que ce film ne propulse pas encore sa carrière. Néanmoins à l'âge de 25 ans seulement, Stanley Kubrick n'est déjà plus un inconnu, et il fait déjà preuve d'un professionnalisme remarquable. On note par exemple qu'il participe à la production, et travaille également sur les scripts d'une façon minutieusement élaborée, notamment pour des films comme *Ultime Razzia (The Killing)*; *Le Baiser d'un tueur* (Killer's Kiss), *Les Sentiers de la Gloire* (Paths of glory) ou encore le *Dr Folamour* (Dr Strangelove). Stanley Kubrick est connu pour sa volonté d'être maître de tout. En d'autres termes, il souhaite que tout vienne de lui. Il participe donc à la réalisation, à la production, au montage mais aussi à la diffusion de tous ses films, puisqu'il étudie lui-même les différentes salles où ils seront diffusés.

Timide, orgueilleux, souvent décrit comme misanthrope, Stanley Kubrick restera toujours en marge, y compris vis-à-vis des grands studios auxquels il refusera toujours de se soumettre, en mettant toujours un point d'honneur à préserver son indépendance. Cette misanthropie se retrouvera d'ailleurs dans l'ensemble de ses treize œuvres. Le fil conducteur de tous ses films étant principalement l'étude de la nature humaine ancrée dans une vision hautement négative : elle y est menaçante, désordonnée, violente et instable. L'Homme y est présenté comme un être dangereux dans un monde où règnent la cruauté, la bêtise et le mal. Dans un état de pessimisme profond, Stanley Kubrick décrit une société où tout est truqué, faux, et où tout conduit à l'échec. Selon une critique du journaliste S. Macabru dans le Figaro en septembre 1999 "*Il n'y a là aucune démangeaison métaphysique, ce n'est qu'un constat. Kubrick ne plaide pas, ne tonne pas, ne prêche pas, il donne à*

voir la violence et la confusion ", dans des films comme *Orange mécanique* (A Clockwork Orange) (1971), *Shining* (1980) ou encore *Full Metal Jacket* (1987).

Beaucoup de critiques lui ont d'ailleurs souvent reproché le fait de réaliser des films violents et ultra pessimistes. Stanley Kubrick justifiait ce fait en disant que *« la violence au cinéma n'est pas dangereuse, parce que les gens, même sous hypnose, ne font pas des choses contraires à leur nature. Si la violence au cinéma était nocive, il faudrait d'abord condamner Tom et Jerry »*. Dans l'ensemble de sa filmographie, Stanley Kubrick nous présente donc des personnages qui se retrouvent confrontés à toutes sortes d'angoisses, qui donnent place à des résonances psychiques violentes comme dans *Orange Mécanique,* sexuelles à l'exemple de *Lolita (1962)* ou encore *Eyes White Shut* en 1999 et même parfois racistes dans *Shining***,** les pires défauts humains y sont représentés, au-delà de toutes limites morales. Les personnages en viennent donc à trouver refuge dans une mégalomanie et une haine de l'autre sans limite. Tout conduit à la destruction et au chaos. Kubrick mélange plusieurs genres, en passant du film noir, au cinéma baroque et expressionniste… Dans ses mises en scène il essaye de nous montrer les espaces perçus par des yeux contaminés par la peur, il travaille par exemple sur la claustrophobie, l'agoraphobie, le déséquilibre, l'hystérie spatiale et sonore, ou encore en faisant revêtir à ses personnages des masques effrayants ou outranciers figés sur le visage des acteurs.

Depuis *Fear and Desire*, l'expressionnisme présent dans les films de Stanley Kubrick se retrouve dans la vision que les personnages angoissés se font de la réalité. Dominé par la peur, l'esprit humain ne trouve solution que dans l'agressivité, dans l'idée de dominer à son tour. Il souhaite donc conquérir, posséder et faire la guerre au monde entier.

Le goût des grands sujets, des effets de style, la promotion importante qui accompagne la sortie des films de Stanley Kubrick, font rapidement de lui un cinéaste illustre, qui n'aura jamais besoin de la critique pour être reconnu. On lui a souvent reproché le fait de ne pas écrire de scénario original mais au contraire de presque tout le temps faire des adaptations d'œuvres littéraires, comme pour *Les Sentiers de la gloire, Lolita, 2001 L'Odyssée de l'espace, Orange Mécanique* ou encore *Barry Lyndon (1975).* Kubrick se justifie en expliquant lui-même son profond respect pour une bonne histoire dont il est tombé amoureux, et sa volonté de ne pas trahir les idées, la philosophie sur le thème de l'histoire. Néanmoins c'est certainement cette critique qui empêchera le cinéma de Kubrick d'être pleinement populaire, additionné au fait de toujours avoir recours à des histoires plaçant les personnages dans un système autarcique, violent et angoissant et coupé du monde. Même si Kubrick semble plein de compassion pour ses personnages, son pessimisme profond au sujet de la nature humaine est bien trop flagrant, ce qui n'a sûrement pas dû aider à contribuer au succès de ses films.

Stanley Kubrick meurt en 1999, n'ayant pas eu la chance de faire aboutir son plus grand projet de film : une biographie de l'empereur Napoléon.

Filmographie

Les courts métrages:

1951 : Flying Padre
1951 : Day of the Fight
1953: The Seafarers

Les longs métrages:

1953 : Fear and Desire
1954 : Le Baiser du Tueur (*Killer's Kiss*)
1956 : L'ultime Razzia (*The Killing*)
1957 : Les Sentiers de la gloire (*Paths of Glory*)
1960 : Spartacus
1962 : Lolita
1964 : Docteur Folamour (*Dr Strangelove*)
1968 : 2001, L'Odyssée de l'espace (*2001 : A Space Odyssey*)
1971 : Orange Mécanique (*A Clockwork orange*)
1975 : Barry Lyndon
1980: Shining
1987: Full Metal Jacket
1998: Eyes Wide Shut

Sources:
Dictionnaire du cinéma, sous la direction de Jean-Loup Passek, Larousse, Paris, 2001
La Grande Guerre sur grand écran, Michel Jacquet, Anovi, Paris, 2006
Cineclubdecaen.com

LUNDI 16 NOVEMBRE - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Hommage à Mahamat-Saleh Haroun

Soirée proposée dans le cadre du festival Plumes d'Afrique
et en partenariat avec les cinémas Studio

Abouna (*Notre Père*)

De Mahamat-Saleh Haroun

(2002)
Tchad - France / Couleurs / 1h21

Photo : MK2 Distribution

Réalisation et scénario : Mahamat-Saleh Haroun
Photographie : Abraham Haile Biru
Décors : Laurent Cavero
Montage : Sarah Taouss Matton
Musique : Diego Moustapha N'Garade
Producteur : Production Goï Goï, Cinenomad

Interprétation
Tahir : Ahidjo Mahamat Moussa
Amine : Hamza Moctar Aguid
La mère : Zara Haroun
Le père : Koulsy Lamko
La muette : Mounira Khalil

Un matin pendant la saison sèche, près d'une maison d'une rue de N'Djamena au Tchad, Tahir et Amine se rendent compte que leur père a disparu. Les deux frères décident alors de partir à sa recherche, ils se mettent à traîner, à faire l'école buissonnière, et un jour, lors d'une séance du cinéma, ils sont persuadés de le reconnaître sur l'écran. Dès lors, ils décident de sécher l'école le lendemain, et de voler la bobine du film pour observer les scènes ou apparaît leur père sur la pellicule. Cela se termine au commissariat, et leur mère complètement perdue après la disparation du père, ne se sent plus capable d'assumer ses enfants et décide de les envoyer loin de la ville, dans une école coranique...

Abouna (*Notre Père*) est le deuxième long métrage de Mahamat-Saleh Haroun, sorti en 2002. Dans cette nouvelle réalisation il s'engage à toucher de près un problème de société que connaît son pays depuis de nombreuses années, à savoir le départ

soudain des hommes dans de nombreuses familles tchadiennes. Le Tchad est une terre d'immigration où les populations transitent afin de pouvoir aller au Nigeria. Tirant sa richesse du pétrole, le Nigeria, attire en effet les plus pauvres qui espèrent trouver un travail. Ce qui entraîne donc très régulièrement le départ précipité des hommes qui partent à la recherche d'une vie moins précaire. Lors du casting, Mahamat-Saleh Haroun, qui connaît bien ce problème de société, a lui-même été confronté à des femmes qui venaient aux auditions pour jouer le rôle de la mère de Tahir et de Amine, qui avaient elles-mêmes été dans cette situation. Leurs maris avaient en effet disparu du jour au lendemain. Le film traite donc d'un phénomène malheureusement concret et surtout quotidien dans le pays. Il est d'ailleurs fréquent que les familles qui connaissent ce drame, passent des communiqués à la radio, afin de retrouver rapidement ces hommes, en posant souvent un ultimatum pour pouvoir prononcer un divorce si l'homme n'est pas de retour dans les quinze jours ou les trois semaines suivantes.

A partir de cette problématique, Mahamat-Saleh Haroun choisit de poser la question du devenir. Dans *Abouna*, il nous interroge sur la façon dont on peut se construire lorsqu'on a plus de référents, ni de père, ni de repères. Comment apprendre la vie lorsqu'on est abandonné ? Pour réaliser son film, il a choisi ses acteurs parmi ceux qui se sont présentés à lui, puisqu'au Tchad le métier d'acteur professionnel n'existe pas.

Avant de tourner, les deux enfants retenus pour les rôles de Amine et Tahir ont été mis ensemble pendant une semaine, aussi bien pour manger que pour dormir. L'idée était de créer une certaine complicité avant de tourner, afin que la relation déjà préexistante entre les deux jeunes comédiens se ressente bien à l'écran. Il était judicieux de faire ces présentations initiales, car le film tire en partie sa force de la mise en scène totalement liée au point de vue des enfants. Ce positionnement permet au film de toucher à un problème grave, mais en gardant avec justesse la légèreté propre à l'enfance, donnant place à des scènes de dédramatisations qui donnent parfois au film un caractère de comédie.

Au-delà de la justesse qu'adopte Mahamat Saleh Haroun pour sa mise en scène, *Abouna* peut également être vu comme un film manifeste pour le réalisateur, notamment pour ce qui relève de l'esthétique. Mahamat-Saleh Haroun laisse sa signature qui se retrouve d'ailleurs par la suite dans son œuvre sous d'autres formes. Il offre en effet des espaces presque totalement vides, rejette les décors pittoresques et ne souhaite pas faire un film qui pourrait être catégorisé comme étant un ensemble d'images représentant le folklore tchadien. Il souhaite plutôt laisser place à l'imaginaire, certainement en écho à l'esprit de l'enfance pour ce film. Et il figure aussi l'absence, même dans l'espace qu'occupent les personnages, puisqu'il s'agit de l'histoire d'un départ.

C'est avec de tels partis pris esthétiques que Mahamat-Saleh Haroun travaille sur des questions existentielles auxquelles nous sommes tous plus ou moins confrontés, ces questions identitaires qui fondent le devenir de chacun d'entre nous. Un avenir parfois compromis avec le départ précipité et surtout non expliqué de l'un de nos proches. Il nous offre le point de vue d'enfants qui ont du mal à appréhender le monde, par manque d'amour et d'affection. Et il relève ces interrogations d'une façon très simple. Il reste très crédible dans sa démarche,

puisqu'il souhaite avant tout mettre en scène l'imaginaire de l'enfance. Il parvient à refléter un certain réalisme grâce à sa mise en scène, et permet rapidement au spectateur de s'identifier aux personnages, en alternant des séquences lumineuses et obscures, avec pour idée de retranscrire le caractère tantôt magnifique et tantôt difficile de l'existence.

Sources

Dossier de presse du CNC, collège cinéma, dossier 164, Frederic Strauss et Michel Cyprien
Africultures.fr
Entretien avec Mahamat-Saleh Haroun, MK2,2004

Mahamat-Saleh Haroun (1961)

Mahamat-Saleh Haroun est né au Tchad, à Abéché, un an après l'indépendance de son pays en 1961. Il grandit au sein d'une riche famille musulmane, son père fonctionnaire, devient diplomate à N'Djamena la capitale en 1970. Cette fonction amène la famille à partir s'installer à Pékin au début des années 1980. Mahamat-Saleh Haroun les rejoindra après avoir été blessé à la jambe par une balle perdue pendant des affrontements en 1979. Comme la plupart de ces compatriotes, il baigne dès son plus jeune âge dans la langue française et dans l'arabe tchadien. Ce bilinguisme se retrouve d'ailleurs dans tous ses films. Plutôt bon à l'école, il apprécie très rapidement la lecture et cultive très tôt un goût prononcé pour le septième art.

A Abéché, il voit surtout des westerns américains ainsi qu'un bon nombre de films hollywoodiens. Il a huit ans lorsque qu'il connaît son premier coup de foudre cinématographique. Quelque chose de magique se passe sous ses yeux d'enfant : la magnifique femme indienne qui vient d'apparaître sur l'écran en gros plan, semble le regarder lui et uniquement lui dans la salle de cinéma. Commence alors, dès cet instant, un amour sans faille pour le cinéma. Il poursuit ensuite ses études secondaires à N'Djamena, et à chaque fois qu'il en a l'occasion, il fréquente l'Institut culturel français au sein duquel il acquiert une bonne culture cinématographique grâce aux nombreuses projections au sein de cette institution. Il est séduit par la Nouvelle vague, et s'attache au caractère provocant des films de Godard qu'il juge intéressant par sa volonté de casser les idées reçues. Il apprécie également François Truffaut, notamment *Les Quatre Cent Coups* (1959). Après le tournage de *Abouna* (2002) il ira même jusqu'à dire « Comme Antoine Doinel (personnage principal des *Quatre Cent Coups*), cela m'intéressait de suivre le personnage de Tahir, observer comment sa famille se reconstruit. Cela joint des questions sur l'Afrique tout entière et répond à mon unique préoccupation : filmer la vie. Dans quelques années, je reviendrai voir Tahir et sa copine muette » (« Les Cahiers du Cinéma », n°569, mars 2003)

Mahamat-Saleh Haroun, va prendre conscience de sa vocation à devenir réalisateur le jour où il verra *Rome ville ouverte* (1945) de Roberto Rossellini, dont le genre reste encore à définir, puisque ce n'est pas vraiment un documentaire, mais

pas non plus une fiction. Ce choix de mise en scène et la manière dont Rossellini montre les personnages qui évoluent dans un contexte ultra violent, permet à Mahamat-Saleh Haroun de faire un lien avec son pays qui connaît périodiquement la guerre civile depuis de nombreuses années. Grâce à ce film, Mahamat-Saleh Haroun est désormais persuadé qu'il va faire du cinéma, et le travail de Rossellini influencera l'ensemble de ses films, notamment la façon de tourner de la fiction à la manière du cinéma du réel.

Mahamat-Saleh Haroun poursuit son rêve, et essaye dans un premier temps d'intégrer une école à Pékin, mais sa tentative se solde par un échec parce qu'il est étranger. Ne perdant pas espoir, le futur réalisateur part s'installer à Paris en 1982, où il intègre le conservatoire libre du cinéma français. Un nouveau problème se pose alors : Mahamat-Saleh Haroun ne parvient pas à rentrer dans le circuit du cinéma pour commencer sa carrière de réalisateur, il ne veut pas devenir d'abord assistant parce qu'il n'a pas le sentiment d'en être capable, et ne veut pas être autre chose que réalisateur. En attendant de pouvoir enfin tourner son premier film, il ne reste pas inactif et devient journaliste à la fin des années 1980. Il rédige ensuite pour des grands journaux quotidiens tels que *La Nouvelle République du Centre-Ouest* ou encore *Sud-Ouest*. Et il devient par la suite directeur d'antenne d'une radio libre.
En 1994, à l'âge de 33 ans il trouve enfin les moyens de réaliser *Maral Tanie*, un court métrage tourné au Tchad, qui raconte l'histoire d'un mariage forcé. En 1995, c'est au tour de *Goï Goï*, comédie dramatique qui raconte l'histoire d'un homme conscient de l'adultère qu'il est en train de vivre, attendant de surprendre sa femme avec son amant afin de le tuer.

En 1997, Mahamat-Saleh Haroun fonde à Paris *La Guilde des cinéastes africains*, avec notamment son compatriote et autre réalisateur Issa Serge Coelo. Cette association a pour but de promouvoir le cinéma africain, d'informer sur les activités de ses membres et de les faire connaître à travers le monde. Une centaine d'artistes vont s'y inscrire, mais aujourd'hui la Guilde des cinéastes africains s'est endormie n'ayant pas encore trouvé comment résoudre les difficultés gigantesques que rencontrent les cinéastes africains.
En 1998, avec un budget de 80 000 euros, Mahamat-Saleh Haroun réalise son premier long métrage *Bye-Bye Africa*. Ce film a pour sujet principal le cinéma, et Mahamat-Saleh Haroun y tient d'ailleurs le rôle principal. Il y mélange le documentaire et la fiction à l'exemple de Roberto Rossellini. Et c'est avec ce film que le réalisateur est aujourd'hui considéré comme le fondateur du cinéma tchadien. Il ne sortira en France qu'en 2003, après la véritable révélation auprès du public avec *Abouna* en 2002 racontant le départ d'un père au sein d'une famille tchadienne. En 2006, il réalise *Daratt, saison sèche*, un nouveau long métrage qui lui aussi reprend des problématiques propres au Tchad et s'interroge notamment sur la place de l'apaisement et du pardon, comme dans son premier film *Bye-Bye Africa* (1998). Ce troisième film lui vaut les plus grands honneurs au Tchad. Et ces trois films offrent un nouvel horizon au cinéma africain, puisque Mahamat-Saleh Haroun choisit de quitter la traditionnelle mise en scène des problématiques communautaires

en Afrique, afin de nous raconter l'histoire de destins individuels.

Ces nouveaux sujets se retrouvent par la suite dans la comédie *Sexe, gombo et beurre salé*, sorti en 2007, et diffusée cette fois-ci à la télévision, sur la chaîne *Arte* en France. Mais malgré sa légèreté évidente Mahamat-Saleh Haroun reste fidèle à son précédent travail, et s'interroge sur la façon dont la société pourrait changer. Sort ensuite *Expectations*, court métrage de 30 minutes tourné dans des conditions très difficiles au Tchad, durant de nouveaux affrontements en 2008, le film ne sortira d'ailleurs qu'en 2013. En 2010, Haroun tourne *Un Homme qui crie*, racontant les conditions de vie précaires des Tchadiens à cause de la guerre civile qui touche le pays. Le dernier film de Mahamat-Saleh Haroun *Grigris* date de 2013, et raconte l'histoire d'un handicapé moteur qui poursuit son rêve de devenir danseur.

Filmographie sélective

1994 : Maral Tanie
1995 : Goï-Goï
1998 : Bye-Bye Africa
2002 : Abouna (*Notre Père*)
2006 : Daratt, saison sèche
2008 : Sexe, gombo et beurre salé
2010 : Un Homme qui crie
2013 : Grigris
2013 : Expectations

Sources

Dossier de presse du CNC, collège cinéma, Dossier 164, Frederic Strauss et Michel Cyprien.
Africultures.fr
Entretien avec Mahamat-Saleh, Mk2, 2004.

MARDI 17 NOVEMBRE 2015 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Hommage à Mahamat-Saleh Haroun

Soirée proposée dans le cadre du festival Plumes d'Afrique et en partenariat avec les cinémas Studio

Une soirée, deux films

Daratt, saison sèche

de Mahamat-Saleh Haroun (2006)

Tchad-France-Belgique-Autriche
Couleurs / 1h35

Photo : Pyramide Films

Réalisation et scénario : Mahamat-Saleh Haroun
Directeur de la photographie : Abraham Haile Biru
Costumes : Fatimé Lamana, Valérie Wadar
Son : Dana Farzanehour
Montage : Marie-Hélène Dazo
Musique : Wasis Diop
Production : Chinquitty Films, Goï-Goï Productions, Araneo Belgium
Abderrahmane Sissako, Franck-Nicolas Chelle, Mahamat-Saleh Haroun
Prod. Associé : Léon Péraia

Interprétation
Atim : Ali Bacha Barkaï
Nassara : Youssouf Djaoro
Aïcha : Aziza Hisseine
Moussa : Djibril Ibrahim
La tante de Moussa : Fatimé Hadjé
Le Grand-Père : Khayar Oumar Defalla

Au Tchad, une longue guerre civile se conclut par une loi d'amnistie couvrant les crimes de guerre.
Atim, jeune homme, y a perdu son père, et vit avec son grand-père aveugle dans le deuil impossible du disparu. L'amnistie les pousse à rechercher vengeance : Atim est envoyé par son grand-père pour retrouver Nassara, l'assassin de son père, et le tuer.
Quittant son village, il se rend à la capitale N'Djamena, où il connait l'errance d'un migrant de l'intérieur, et découvre que Nassara est devenu boulanger. Il se fait embaucher et loger chez lui comme apprenti,

attendant d'oser le tuer. Malgré la relation houleuse qu'ils établissent, Atim devient un employé fidèle à qui son patron Nassara, plus humain et complexe qu'il ne l'aurait cru, s'en remet de plus en plus.
Nassara, vieillissant, est marié à la jeune Aïcha, enceinte. Lorsque celle-ci fait une fausse couche, Nassara, cherchant un héritier, propose d'adopter Atim, et lui demande donc de l'emmener dans son village pour trouver son père afin de formaliser l'adoption… C'est l'occasion pour Atim de mener Nassara devant son grand-père.

La dramaturgie de *Daratt* est construite autour de la violence, de sa maîtrise, et éventuellement des alternatives qu'on peut lui trouver. La question est traitée avec une grande gravité : si la tension dramatique y est forte, on y est à l'opposé des « films d'action ».

Il s'agit ici d'explorer une conséquence de la guerre civile sur les situations individuelles de ceux qu'elle a frappés. Le film en résonne d'autant plus que le tournage a été interrompu par l'arrivée en ville des rebelles.

Comme Abouna, le précédent film de Mahamat-Saleh Haroun, *Daratt* est un film d'apprentissage. Le jeune Atim doit découvrir qui il est vraiment pour établir sa propre relation avec les autres.

Sommé pour des raisons d'honneur d'accomplir une vengeance familiale que lui confie son grand-père, qui représente une transmission « fossilisée » du bagage humain qui doit le former, il découvre que Nassara, marqué par sa violence passée, en partie repentant, est trop humain pour être haïssable. Il est donc plus difficile de le tuer, bien qu'il en offre plusieurs fois la tentation à Atim. La question de savoir s'il est conscient du vrai but d'Atim n'est d'ailleurs jamais élucidée (notamment, la disparition du pistolet de celui-ci ne trouve pas d'explication).

Surtout, Nassara donne à Atim une voie alternative pour se réaliser, pour, littéralement, « devenir quelqu'un » : apprendre un métier. D'où de longues et austères séquences de travail de boulangerie, véritable gestation de la personnalité d'Atim, et ce d'autant plus qu'il s'exécute d'abord dans la tension plus que dans la docilité.

C'est en traversant un troublant jeu de substitution (l'assassin de son père devient le père qu'il n'a pas eu, comme réciproquement il devient le fils que celui-ci ne peut avoir) qu'Atim parvient à dépasser sa mission et ce qu'elle implique pour lui.

Atim est d'autant plus seul avec sa mission violente et sa dette d'honneur que l'État ayant proclamé l'amnistie n'est pour autant guère régulateur de la violence : les forces de l'ordre (les soldats) apparaissent comme des figures menaçantes, arbitraires voire capricieuses lors de deux séquences au début du film (le taxi-brousse puis le mur où il est interdit d'uriner). C'est symétriquement par un retournement de ces deux séquences avant la conclusion du film (le soudard ivre du taxi-brousse rossé à son tour en train d'uriner) qu'Atim prend le contrôle de la situation… en acquérant une arme qui n'est ni celle que lui a donnée son grand-père ni celle proposée par Nassara. Dès lors, il peut prendre en main le dénouement du film.

Au plan formel, le film joue de contrastes violents (extérieurs jours baignés d'un soleil ardent renvoyé par une terre cuite claire, obscurité de la nuit et des intérieurs peu éclairés, clair-obscurs fréquents) renvoyant au contexte moral : ami/ennemi, bien/mal, des notions d'abord claires amenées à se brouiller puis à s'inverser au cours du film. Significativement, dans la première partie du film, Atim, un peu perdu, s'attache à Moussa qui vit de petits trafics, dont celui qui consiste à voler des ampoules et des néons, contribuant à l'obscurité des rues…

On peut penser que l'atelier obscur du boulanger où ces hommes noirs manient la farine blanche est peut-être le laboratoire où

Atim « travaille » longuement sa position morale, sa personnalité, comme la pâte à pain.

Ainsi, des plans épurés très « graphiques » se prêtent à quelques passages inspirés des « westerns psychologiques » : des face à face virils en champ/contrechamp et en gros plan, où les rapports de force psychologiques sont lestés du dilemme moral du personnage. Dans Positif n° 551, Eric Derobert parle de « Sergio Leone en quelque sorte déléonisé par l'absence de musique et de cigares».

Mais dans ce tableau présentant parfois la simplicité d'une fable (accentué par la grande sobriété matérielle du milieu où se déroule l'histoire), s'intercalent parfois des séquences plus colorées, parfois fourmillant de détails réalistes sur le contexte urbain et social du récit, contribuant à l'humaniser ; ainsi la présence d'Aïcha, l'épouse de Nassara, est-elle associée aux couleurs vives : elle apaise Atim en le sortant de son face à face avec son mentor/cible. Néanmoins, la couleur ne s'impose pas à mesure que le film avance : pour en finir avec sa mission et son dilemme, Atim ne devra pas les contourner ni les fuir, mais bien les traiter.

Biographie : p. 51

Sources :

Positif n°551 (janvier 2007)
Dossier « Collège au Cinéma » d'*Abouna*

MARDI 17 NOVEMBRE 2015 - 21H30 - CINEMAS STUDIO

Hommage à Mahamat-Saleh Haroun

Soirée proposée dans le cadre du festival Plumes d'Afrique
Et en partenariat avec les cinémas Studio

Une soirée, deux films

Un Homme qui crie

De Mahamat-Saleh Haroun

(2010)

Tchad - 1h32

Photo : Pyramide Films

Réalisation : Mahamat-Saleh Haroun
Scénario et dialogues : Mahamat-Saleh Haroun
Images : Laurent Brunet
Montage : Marie-Hélène Dozo
Son : Dana Farzanehpour

Interprétation
Adam : Youssouf Djaoro
Abdel : Diouc Koma
Chef de quartier : Emil Abossolo M'bo
Djeneba : Djeneba Kone
Mariam : Hadje Fatime Ngoua

Pendant la guerre civile du Tchad, Adam, le maître-nageur de la piscine d'un hôtel de luxe à N'Djamena, se voit baisser en grade lors de la privatisation de l'hôtel. En plus de cela, il reçoit une forte pression pour participer à l'effort de guerre pour lutter contre les rebelles. L'Etat à besoin d'hommes et d'argent. Mais Adam n'a pas d'argent... seulement un fils.

Tourné au Tchad pendant la guerre civile, *Un Homme qui crie* mêle réalité et fiction. Tout comme les précédents longs-métrages de Haroun, il traite de la relation père-fils, ici, à travers la trahison. Auparavant très fusionnel avec son fils Abdel, les relations se détériorent lorsque Adam est contraint de lui laisser son poste de maître-nageur. A cela s'ajoute ensuite la trahison du père. C'est un personnage qui commet des actes blâmables mais qui est pourtant apprécié de tous. Le réalisateur ne cherche pas à condamner la décision du père, au contraire, il dit que « la mise en scène est l'avocat du personnage. » (Interview des bonus du DVD) Son objectif est que le spectateur comprenne la pression ressentie par Adam et s'identifie à lui en se

questionnant sur la façon dont il aurait réagi dans la même situation. Adam est effectivement complètement tétanisé par la guerre civile, une force extérieure invisible. Le chaos règne partout autour de lui. La seule chose qu'il peut encore maîtriser est sa piscine, représentant le calme au milieu du désordre de la guerre. Il est aliéné par son métier de maître-nageur. Exemple, la scène où sa femme suggère de quitter le pays comme le font beaucoup de leurs voisins et qu'il répond « Et mon travail à la piscine ? ». Issu d'une ethnie qui vit du lac et des fleuves, il a un rapport puissant au monde aquatique. L'hôtel de luxe dans lequel il travaille est la fenêtre vers un autre monde, la récréation qui le change de la misère de sa maison. C'est également son échappatoire au milieu de la réalité de la guerre. Haroun dévoile la torpeur du personnage à travers de longs plans immobiles. La musique, censée être un artifice, passe presque inaperçue dans le film comme si elle était dans la tête du personnage. *Un Homme qui crie* se déroule en deux temps, la dégradation des relations entre le père et le fils puis la tentative de rachat du père.

L'idée de ce film est venue en 2006 lors du tournage de *Daratt*, interrompu par l'arrivée des rebelles en ville et les nombreux affrontements qui s'ensuivirent. La volonté du réalisateur n'est pas de parler de la guerre civile mais de la façon dont les habitants la subissent. Il s'est ainsi inspiré de la tension permanente qui régnait au sein des différents tournages au Tchad, notamment en 2008 alors qu'il tournait le moyen-métrage *Expectations*. Les trois jours de combats ont provoqué des coupures téléphoniques sur le tournage. Les techniciens européens n'avaient aucun moyen de joindre leur famille si bien que la détresse, la panique et les pleurs ont rapidement envahi le groupe. Haroun a alors ressenti ce sentiment d'être tétanisé par quelque chose qu'on ne voit pas, qui se manifeste uniquement par les sons. C'est cela qu'il souhaite montrer dans le film *Un Homme qui crie*. Il raconte par exemple comment ils tendaient l'oreille à chaque sifflement d'obus pour savoir s'ils seront saufs, jusqu'à l'obus suivant. Ce climat de tension, de rumeurs permanentes sur la position des rebelles, définissent le cinéma de Haroun dont le but est de tourner le plus rapidement possible pour ne pas se faire rattraper par la guerre, capter l'essentiel et montrer le réel sans fioritures. Cela explique sans doute pourquoi le montage s'est fait en seulement neuf semaines. En 2010, *Un Homme qui crie* est sélectionné en compétition pour le festival de Cannes et gagne le Prix du Jury. Lorsqu'il a été projeté, le public s'est levé pour l'applaudir longuement. Haroun a vu cela comme un accomplissement, le prix était ensuite la cerise sur le gâteau. Il est le seul cinéaste tchadien à avoir réussi à faire entendre la voix du Tchad à l'extérieur.

Biographie : p. 51

Sources

Positif, Juillet-Août 2010, n°593-594 et Positif, Octobre 2010, n° 596.
Cahiers du cinéma, Octobre 2010, n°660.
Critikat.com et Bonus du DVD

LUNDI 23 NOVEMBRE 2015 – 19H30 – CINEMAS STUDIO

Cycle Nouvelles vagues et Avant-garde

Prima della Rivoluzione

De Bernardo Bertolucci

1964

Italie / Noir et blanc / 1h55mn

Photo : Tamasa

Réalisation: Bernardo Bertolucci
Scénario : Bernardo Bertolucci
Photographie : Aldo Scavarda
Montage : Roberto Perpignani
Musique : Ennio Morricone
Décor : Vittorio Cafiero

Interprétation :
Fabrizio : Francesco Barilli
Gina : Adriana Asti
Agostino : Allen Midgette
Cesare : Morando Morandini
Clelia : Christina Pariset
Puck : Cecrope Baril

Fabrizio est un jeune homme de la haute bourgeoisie parmesane qui vient de rompre sa relation avec Clelia issue du même milieu que lui. Grandement influencé par son ami instituteur Cesare, il défend les thèses marxistes que ce dernier lui a enseignées. Agostino, un révolté qui s'est enfui de chez ses parents, cherche à travers Fabrizio l'appui de quelqu'un qui pourrait le comprendre. Il lui demande de l'accueillir chez lui, mais le jeune bourgeois refuse car il estime cette fugue puérile, lui expliquant qu'il devrait se confronter à ses parents plutôt que de les fuir. De plus, Fabrizio reçoit la visite de sa tante Gina qu'il n'a pas vue depuis plusieurs années et arrive de Milan. Quelques jours plus tard, Agostino est retrouvé mort, noyé dans un lac…

Prima della rivoluzione est un film sur l'apprentissage de la vie. Le passage tortueux, parfois même cruel, de l'adolescence insouciante à la vie d'adulte complexe, où certains choix finissent par marquer l'identité d'une personne à jamais. C'est un film dans lequel éducation politique et éducation sentimentale s'entremêlent. Le chemin de croix d'un jeune homme dont l'esprit est tiraillé entre ses aspirations idéalistes et son éducation bourgeoise.
Pour Fabrizio, la noyade de son ami Agostino, qui avait fugué de la maison

parentale, remet en cause les aspirations marxistes que lui prodiguait l'instituteur Cesare. Il se sent coupable de la mort d'Agostino qu'il n'a pas réussi à comprendre. Il pensait qu'en utilisant le même discours que celui que Cesare avait utilisé sur lui, il aurait sorti son ami de cet état de torpeur qui l'a poussé à fuguer, à fuir sa famille avec laquelle il ne se sentait pas à l'aise, incompris.

Cet événement qui attriste grandement Fabrizio sera le point de départ de sa propre remise en question. Aussi bien de ses convictions politiques (il se croyait marxiste), que de sa position au sein de sa propre classe bourgeoise. Fabrizio voit sa combativité révolutionnaire constamment émoussée par une vision du bonheur qui se rapproche du bien-être, ce qui le ramène inlassablement vers un mode de vie bourgeois, son mode de vie.

L'action du film se déroule juste avant les élections d'avril 1963. À cette époque le pays est gouverné par la Démocratie Chrétienne et ce depuis la fin de la royauté en 1946. Cependant, on remarque un net recul de ce parti politique qui doit composer avec la net progression du Parti Communiste Italien. C'est dans ce contexte politique que Fabrizio fait ses gammes et rejoint le PCI.

Education politique. Mais qu'en est-il de son éducation sentimentale ? Promis à la belle Clelia, Fabrizio décide de rompre ses vœux car, aussi gentille et jolie soit-elle, elle est la représentation même de l'archétype de la jeune fille bourgeoise de bonne famille, qui l'aurait amené vers la voie du bien-être facile et des tranquilles certitudes quotidiennes. Dès lors, ce sont bien ses aspirations politiques nouvelles qui font qu'il s'éloigne de sa jeune promise et de ce mode de vie qui lui tendait les bras.

S'ensuit l'arrivée de sa tante Gina, à peine plus âgée que lui. Fabrizio est vite touché par cette femme qu'il n'a pas vue depuis des années et qu'il a l'impression de découvrir pour la première fois. Très vite, il tombe amoureux de cette femme intelligente mais torturée tout autant que lui.

Contrairement à Fabrizio, Gina n'exprime jamais ses problèmes en les rattachant à un quelconque discours politique. Elle parle avec son cœur, laisse ses émotions s'exprimer librement, qu'elle confronte constamment avec celles des autres. C'est cette sincérité qui va toucher Fabrizio. Avec elle, il découvre une véritable anti-conformité aux normes sociales qui régissent le fonctionnement de la bourgeoisie parmesane. Gina est une jeune femme célibataire qui rejette l'idée de la société patriarcale qu'elle méprise. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'elle est très vite séduite par Fabrizio, qu'elle décrit à plusieurs reprises comme un enfant innocent, dont l'indécision permanente ne fait pas de lui un homme.

Source : Les Cahiers de la Cinémathèque n°46-47

Bernardo Bertolucci (1941)

Bertolucci est né le 16 mars 1943 à Parme. Son père, poète et enseignant, lui fait connaître très jeune le cinéma. Entre 12 et 15 ans, le jeune Bernardo Bertolucci écrit des poèmes et tourne des petits films en 16 mm. Lorsqu'il a vingt ans, sa famille s'installe à Rome et Bertolucci, qui fréquente des cercles de poésie, fait la connaissance de Pasolini. Il devient son assistant sur *Accattone*. L'année suivante, il dirige son premier film *La Mort* (1962), sur un scénario qu'il a écrit avec Pasolini. Mais le vrai début de Bertolucci, c'est *Prima della rivoluzionne* (1964) qui met l'accent sur le dilemme de l'intellectuel italien, à la fois communiste pétri de culture révolutionnaire et conservateur. Le film reçoit le prix de la Jeune Critique au festival de Cannes. Après avoir été scénariste du film de Sergio Leone *Il était une fois dans l'Ouest*, il signe *La Stratégie de l'araignée* en 1970 puis *Le Conformiste* en 1971, dans lesquels il témoigne de son engagement politique et où, grâce à une mise en scène parfaitement maîtrisée, il rend visuellement sensible la recherche d'identité qui meut ses héros. Bertolucci poursuit sa carrière avec un film qui va scandaliser et faire le tour de la planète : *Le Dernier Tango à Paris* (1972) avec Marlon Brando et Maria Schneider, succès qui va lui permettre de réaliser une super production : *1900* (1975) dans lequel il entreprend de montrer sa vision de l'histoire du communisme et de l'Italie entre 1900 et la Libération. Mais malgré deux ans de préparation et Burt Lancaster dans le rôle principal, le film est un cuisant échec commercial. Quatre ans plus tard, Bertolucci réalise deux films *La Luna* puis *La Tragédie d'un homme ridicule* (1981) qui remporte un succès honorable et montre que le cinéaste est capable d'aborder des thèmes et des genres différents. Il se lance ensuite dans des super productions qui lui apportent une aura internationale : *Le Dernier Empereur* (1987) qui relate la vie de Pu Yi, le dernier empereur de Chine, *Un thé au Sahara* (1990) qui suit l'itinéraire d'un couple américain fasciné par le désert africain, puis *Little Buddha* (1993) qui évoque la réincarnation du Buddha dans le corps d'un enfant américain. Après ces films à gros budget, Bertolucci se concentre à nouveau sur des films plus personnels, tournés en Italie : *Beauté volée*, un hymne à la féminité, *Shandurai*, une étrange histoire d'amour entre un pianiste anglais et une domestique africaine. En 2003, il réalise *Innocents Dreamers*, où, sur fond de mai 68 à Paris, trois jeunes adolescents testent leurs propres limites pour se trouver. Ce film est aussi un hommage au cinéma : l'histoire débute à la Cinémathèque française et de courts extraits de films américains et de la Nouvelle vague y sont inclus.

Filmographie

1962 : La Mort (*La commare secca*)
1964 : Prima della rivoluzione
1968 : Partner
1970 : La Stratégie de l'araignée
1970 : Le Conformiste
1972 : Le dernier Tango à Paris
1975 : 1900
1979 : La Luna
1981 : La Tragédie de l'homme ridicule
1987 : Le Dernier Empereur
1990 : Un thé au Sahara
1993 : Little Buddha
1995 : Beauté volée
1998 : Shandurai
2001 : Ten Minutes Older
2003 : Innocents –The Dreamers

Source : Catalogue 2010 – 2011 Cinémathèque de Tours

LUNDI 30 NOVEMBRE 2015 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Cycle Nouvelles vagues et Avant-garde

Une soirée, deux films

Trains étroitement surveillés (*Ostre sledované vlaky)*

De Jiri Menzel

(1966)

Tchécoslovaquie / Noir et blanc / 1h32

Photo : Malavida

Réalisation : Jiri Menzel
Scénario : Jiri Menzel et Bohumil Harbal
Photographie : Jaromir Sofr
Montage : Jirina Lukesova
Musique : Jiri Sust
Décors : Oldrich Bosak
Production : Filmové Studio Barrandov

Interprétation :

Václav Neckár : Milos Hrma
Jitka Bendova : Masa
Josef Somr : Hubicka
Jitka Zelenohorska : Zdenicka Svata
Nada Urbankova : Viktoria Freie
Vlastimil Brodsky : Zednicek
Vladimir Valenta : Max
Alois Vachek : Novak

Hiver 1944, alors que la Tchécoslovaquie est sous l'emprise de l'Allemagne, Milos, jeune homme issu d'une illustre famille est promu assistant chef de gare dans un petit village. Timide maladif, il n'arrive pas à satisfaire Masa, la jolie contrôleuse qui s'offre à lui. Il est alors pris sous l'aile de Hubicka, chef de gare résistant.

Adapté du roman de Bohumil Hrabal, *Trains étroitement surveillés* est le premier long métrage de Jiri Menzel. Contribuant au rayonnement international du jeune cinéma tchèque, ce film est considéré comme l'œuvre clé de la Nouvelle vague tchèque.
Bohumil Hrabal, écrivain réputé, humaniste et maître à penser de la Nouvelle vague, travaille en étroite collaboration avec Jiri Menzel à l'adaptation cinématographique de

son œuvre. Pour cela, il réécrit à plusieurs reprises son scénario, à partir des différents retours que lui fait Menzel, jusqu'à obtenir une version qui reste fidèle à l'œuvre littéraire tout en répondant aux contraintes cinématographiques. Cette association se traduit à l'image par l'utilisation de plans simples et de gros plans dénués de superflu qui font échos à l'écriture linéaire de Hrabal.

Le film revient sur un passé proche et entend agir comme un rappel des actions de résistance durant la Seconde Guerre mondiale. Afin de rendre au mieux cette atmosphère de l'occupation allemande, Menzel ainsi que son cameraman Jaromir Sofr, font le choix de tourner en noir et blanc. C'est une chance que le studio leur laisse cette possibilité à une époque où couleur est synonyme de succès commercial.

Inspiré par la Nouvelle vague française, le cinéaste tend à rendre ce film le plus authentique possible, en faisant le choix de sélectionner des acteurs peu connus du grand public, aux personnalités tendres et vulnérables. *« Je savais que le public ne doit jamais avoir l'impression d'être en train de regarder des acteurs jouer, mais plutôt une vraie histoire. »*

Cette recherche d'authenticité se traduit aussi par l'utilisation d'images d'archives dans la séquence d'ouverture. Symboles d'une histoire, pas si lointaine, qui reste très présente dans la mémoire collective.

Trains étroitement surveillés est un savoureux mélange entre humour et satire politique, ironie et poésie, tendresse et violences de la guerre. Le personnage de Milos symbolise ces dualités par son côté candide et romantique d'une part, la violence qu'il s'inflige et son acte puissant de résistance de l'autre.

Ce film très novateur pour l'époque, tant du point de vue esthétique que narratif, fait part d'un contexte sociétal très difficile et assume une vision politique forte sur fond de romance inachevée et d'enjeux intimes.

A sa sortie, l'œuvre de Menzel connaît un véritable succès et reçoit l'Oscar du meilleur film étranger (1968), le grand prix Mannheim à l'International Filmfestival (1966) ainsi que les prix de meilleur film et meilleur scénario au National Society of film critics Awards aux Etats-Unis (1968)

Jiri Menzel (1938)

Jiri Menzel, fils de l'écrivain et scénariste Jozef Menzel, est né le 23 février 1938 à Prague.

Homme de théâtre, il est avant tout metteur en scène et écrivain avant de devenir un des plus grands réalisateurs tchèques.

Voulant se lancer dans une carrière de comédien mais étant refusé à l'université d'art dramatique, il se dirige vers le cinéma et la réalisation télévisuelle. Il passe alors un examen avec le réalisateur Otakar Vavra (*Jan Zizka* 1955, *Proti Vsem* 1957) qui accepte de l'intégrer à la FAMU, célèbre institution cinématographique du pays. En 1963 il s'essaye en tant qu'assistant réalisateur sur le film *Quelque chose d'autre* de Vera Chytilova et *L'Accusé* de Kadar et Klos. En cette même année il fait ses premiers pas en tant que réalisateur avec son court-métrage *Monsieur Foerster est mort.*

Dès 1965, il participe à la réalisation de films collectifs comme *Le Crime de l'école des jeunes filles* ou bien *Les Petites Perles au fond de l'eau* (1966). Ce dernier, composé de cinq courts métrages réalisés par les cinq membres du collectif (Chitylova, Jires, Nemec, Schorm et Menzel) met en scène diverses histoires de l'écrivain Bohumil Hrabal et exprime déjà l'attachement que Menzel porte aux œuvres de cet auteur.

L'année suivante, il rayonne sur la scène internationale avec son premier long métrage *Trains étroitement surveillés* qui reçoit l'Oscar du meilleur film étranger. Œuvre clé de la Nouvelle vague tchèque (aux côté de celles de Chytilova et Forman), elle marie subtilement la recherche esthétique à un regard critique sur la société.

Suite à cela, Menzel enchaîne les réussites avec entre autres, *Un Eté capricieux* (1968) ou encore *Alouettes, le fil à la patte* (1969) qui ne sera connu du grand public que tardivement à cause de la censure. A cette période le contexte sociétal en Tchécoslovaquie est mouvementé et les événements du Printemps de Prague, où les Soviétiques envahissent le pays, interrompent provisoirement sa carrière. C'est la grande période de « normalisation » où la ligue conservatrice du Parti communiste reprend en main l'appareil politique et économique du pays.

Ce n'est qu'en 1975 que le cinéaste reprend du service, en tant que réalisateur avec *A l'orée du Bois* et en tant qu'acteur dans *Le Jeu de la pomme* de Chytilova.

Mais c'est avec deux autres œuvres tirées des romans de Bohumil Hrabal, *La Chevelure sacrifiée* (1980) et *Les Fêtes des perce-neige* (1983) que sa créativité et son goût pour la satire explosent.

En 1992, il tourne pour Costa Gravas aux côtés d'André Dussollier et Pierre Arditi dans *La Petite Apocalypse.* Deux ans plus tard, il réalise une nouvelle comédie à l'aspect résolument plus dramatique qu'auparavant, adaptée d'un roman de Vladimir Voïnovitch, *Les Aventures d'Ivan Tchonkine.*

En 2002, il participe au collectif qui réalise *Ten Minutes older,* film construit en diptyque (*The Trumpet* et *The Cello*) regroupant les courts-métrages d'une quinzaine de réalisateurs de nationalités différentes. Il y réalise *One moment,* un « segment » appartenant à la seconde partie du film.

Depuis il consacre une grande partie de son temps au théâtre de Prague, et réalise néanmoins quelques films tels que *Moi qui ai servi le roi d'Angleterre* (2006) ou encore *Les Don Juan* (2013.

.

Filmographie

1963 : Monsieur Foerster est mort *(Umrel nam pan Foester)*
1965 : Les Petites Perles au fond de l'eau *(Perlicky na dne)*
1965 : Le Crime de l'école des jeunes filles *(Zlocin v divci skole)*
1966 : Trains étroitement surveillés *(Ostre sledovane vlaky)*
1968 : Crime au café-concert *(Zlocin v santanu)*
1968 : Un Été capricieux *(Rozmarné léto)*
1969 : Alouettes, le fil à la patte *(Skrivanci na niti)*
1974 : Celui qui cherche l'or *(Kdo hleda zlate dno)*
1976 : La Maison à l'orée du bois *(Na samote u lesa)*
1978 : Ces merveilleux hommes à la manivelle *(Bajecni muzi s Klikou)*
1980 : La Chevelure sacrifiée/une blonde émoustillante *(Postriziny)*
1983 : Les Festivités du perce-neige *(Slavnosti snezenek)*
1985 : Mon cher petit village *(Vesnicko ma, strediskova)*
1989 : La Fin du bon vieux temps *(Konec starych casu)*
1990 : L'Opéra d'quat sous *(Zebracka opera)*

1994 : La Vie et les aventures peu ordinaires du soldat Ivan Tchonkine *(Zivot a neobycejna dobrodruztvi vojaka Ivana Conkina)*
2002 : Les Dix prochaines minutes II *(Dalsich deset minut II)*
2006 : Moi qui ai servi le roi d'Angleterre *(Obsluhoval jsem anglického krale)*
2013 : Les Don Juan *(Donsajni)*

Sources :

Livret DVD *Trains étroitement surveillés*, Malavida
Positif n°351 et 352
« *Critiques* » Gloria Kearns et Yves Rousseau Ciné-Bulles, vol. 7, n° 4, 1988 (Erudit.org)
« Entretien avec Jiri Menzel » Christina Stojanova Ciné-Bulles, vol.15, n°1, 1996 (Erudit.org)
http://www.dvdclassik.com/critique/trains-etroitement-surveilles-menzel

LUNDI 30 NOVEMBRE 2015 - 21H15 - CINEMAS STUDIO

Cycle Nouvelles Vagues et Avant-garde

Une soirée, deux films

Alouettes, le fil à la patte (*Skrivánci na niti)*

De Jiri Menzel
(1969)
Tchécoslovaquie / 1h35

Photo : Malavida

Réalisation : Jiri Menzel
Scénario : Jiri Menzel
d'après l'œuvre de Bohumil Harbal
Photographie : Jaromir Sofr
Montage : Jirina Lukesova
Musique : Jiri Sust

Interprétation :
Rudolf Hrušínský : Trustee
Vlastimil Brodský : Professeur
Václav Neckár : Pavel Hvezdár
Jitka Zelenohorská : Jitka
Jaroslav Satoranský : Garda Andel
Vladimír Smeral : Ministre

Années 50. Tout se déroule à Kladno, dans une décharge de ferrailles où travaillent des prisonnières condamnées pour avoir tenté de fuir illégalement le pays, et des hommes soupçonnés de ne pas s'enthousiasmer pour le régime. Tous ces personnages suivent avec affection l'amour de Pavel pour la jeune détenue Jitka. Lors d'un conflit avec la direction, Mlikar dit « le Crémier », le seul volontaire, se fait leur porte-parole. Mais il se fait rapidement arrêter et disparaît.

Alouettes, le fil à la patte, est un film inspiré du roman *Vends maison où je ne veux plus vivre* de l'un des plus grands écrivains tchèque du XXe siècle, Bohumil Hrabal.

S'inscrivant dans le mouvement de libéralisation du Printemps de Prague, qui prit fin en août 1968, le film s'est trouvé bloqué par la censure et n'a pu être montré au grand public que 20 ans plus tard.

Critique à peine voilée du pouvoir autoritaire, c'est un tableau caricatural de la Tchécoslovaquie communiste des années 50. Il nous montre un environnement hostile, où l'absurde est néanmoins régi par des règles strictes. En effet, les brèves tentatives d'expressions quelque peu critiques à l'égard de l'idéologie et du régime en place sont immédiatement sanctionnées par l'apparition d'une voiture de police dans laquelle «l'indiscipliné» est invité à monter.

Le ton satirique, la virulence des propos et l'engagement politique du cinéaste sont renforcés par l'humour, l'ironie et la poésie. Le film oscille entre tendresse et dérision, désir amoureux et volonté politique, poésie et sarcasme. Il tisse une toile drôle et lyrique autour d'intellectuels bourgeois (médecins, philosophes, cuisiniers...) condamnés à se rééduquer aux valeurs ouvrières, et dont les débat philosophiques et politiques rythment les journées.

L'humour nourrit les dialogues, accapare l'espace, la mise en scène, en poussant jusqu'au bout son côté grotesque. On le ressent notamment lors de la scène où un journaliste vient réaliser un petit reportage (censé montrer la réussite de ce programme de réinsertion) et qui, à l'aide de plantes et de banderoles, modifie complètement l'environnement de travail au point de le rendre totalement incohérent et absurde.

« Menzel est un maître dans l'art de dégonfler tout ce qui est imbu de soi-même, ce qui est trop sérieux, trop tragique, tout ce qui est vaniteux, arriviste, plein d'air comme une baudruche»

La poésie quant à elle se ressent à la fois par la douceur et les couleurs pastel de l'image mais aussi par les personnages pris individuellement et collectivement. Les liens qu'essayent d'entretenir les hommes et les femmes malgré leurs séparations, caractérisés par des regards, des retrouvailles cachées, des gestes retenus, apportent une touche de légèreté au film. Et le gardien, appelé « Ange » par les femmes, est un personnage tout en finesse, qui tente au mieux de faire respecter les ordres tout en gardant une profonde humanité.

Découvert dans les années 1990, le film connaît trois sorties (1990, puis ressortie en 1998 et 2003) est un véritable succès. Il est présenté en compétition officielle du 30e festival de Berlin où il reçoit l'Ours d'or (ex-aequo avec *Music-Box* de Costa Gravas) et se voit attribué le prix FIPRECI à Cannes (Fédération internationale de la presse cinématographique).

Sources :

Positif n°351 et 352
« *Critiques* » Gloria Kearns et Yves Rousseau Ciné-Bulles, vol. 7, n° 4, 1988 (Erudit.org)
« Entretien avec Jiri Menzel » Christina Stojanova Ciné-Bulles, vol.15, n°1, 1996 (Erudit.org)
http://www.avoir-alire.com/alouettes-le-fil-a-la-patte-la-critique-le-test-dvd

Biographie p. 64

VENDREDI 4 DECEMBRE - 2015 - 20H30 - PETIT FAUCHEUX

Ciné-concert proposé en partenariat avec le Petit Faucheux

Le Bonheur (*Stchastié*)

de Alexandre Medvedkine

(1934)

URSS / Muet / Noir et blanc / 1h04

Présenté en ciné-concert par le quatuor Medvedkine

Réalisation : Alexandre Medvedkine
Musique : Alekseï Aigi
Décors : Alekseï Outkine
Photographie : Gleb Troïanski

Interprétation :
Khmyr : Piotr Zinoviev
Anna : Elena Egorova
Taras Platonovich : Mikhail Gipsi
Nun : Lidiya Nenasheva

Khmyr, paysan russe de l'époque soviétique, est à la quête du bonheur. Il pense avoir atteint son objectif lorsqu'il trouve une bourse remplie d'argent. Malheureusement, il fait rapidement face à de nombreuses désillusions.

Ce pamphlet burlesque fait observer la vie difficile des paysans russes sous l'époque tsariste puis communiste. Khmyr part à la recherche du bonheur, mais quand il pense l'avoir trouvé, le koulak, propriétaire terrien, passe prendre presque la totalité de ses récoltes. L'évolution provoquée par la mise en place du communisme et le travail au kolkhoze fait changer l'état d'esprit du jeune paysan. Au début du film, le bonheur collectif semple s'opposer à celui de l'individu mais petit à petit la mentalité évolue. Sa femme Anne représente quant à elle la libération de la femme sous le communisme et réussit la transition entre les deux régimes avec facilité.
Medvekine a eu l'idée de ce film alors qu'il parcourait le monde rural de l'URSS avec le ciné-train. C'est lors de son voyage qu'il comprend la vision du bonheur des moujiks, avoir un cheval, une grange, de quoi manger… Le personnage principal est inspiré d'un paysan moqué par les autres qui ne trouvait pas sa place dans le kolkhoze. Il relate la vie des paysans qui n'ont pas su tirer profit de la collectivisation et met en lumière la notion de dominants et dominés notamment lorsque le paysan veut mourir mais qu'il s'en fait empêcher par le pope, les riches qui vivaient de ses récoltes et même le tsar en personne avec toute son armée.

Le Bonheur est souvent comparé avec un Chaplin. Le côté gauche et maladroit de

Khmyr fait penser à Charlot et le film regorge de situations cocasses. Mais ce film politique d'un style trop peu prisé en URSS est rapidement censuré par le gouvernement avant d'être oublié. Chris Maker le glisse au milieu des films de la Cinémathèque Royale de Belgique et obtient qu'il soit diffusé. C'est alors une renaissance pour ce film et le cinéma de Medvedkine.

Le quatuor musical Medvedkine s'est créé récemment dans le but d'accompagner ce film d'une musique contemporaine. Il est composé de Elsa Moatti et Sarah Colomb au violon, Mael Bailly, compositeur et altiste et Maïe-Tiaré Coignard au violoncelle.

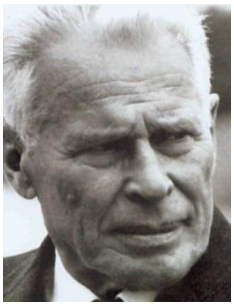
Sources :

www.dvdclassik.com

Qui est Alexandre Medevekine ? François Lecointre

www.cineclubcaen.com

Alexandre Medvedkine (1900 – 1989)



Alexandre Medvedkine, né en 1900 est engagé dès 1917 dans la première armée de cavalerie de Boudieny pendant la guerre civile. Il cultive son goût pour le théâtre en réalisant des pièces satiriques. Dix ans plus tard, en 1927, il est au service de la propagande de l'Armée rouge. C'est l'acteur et grand metteur en scène Nikolaï Okhlopkov qui l'a formé au cinéma. Il intègre ensuite les studios militaires Gosveoyenkino en tant que scénariste et assistant à la réalisation.

Malgré ses films parfois mal compris par le public et à l'origine de polémiques, Medvedkine est désigné pour diriger le ciné-train pendant les 294 jours de voyage. Il réalise alors un total de soixante-dix films en moins d'un an. Ce ciné-train a pour objectif de produire des films instructifs sur les questions locales mais également de montrer les conditions des ouvriers pour optimiser leur travail et ainsi atteindre l'efficacité d'un bon socialisme. Il va donc de chantiers en chantiers, filme les meilleurs ouvriers ainsi que les plus réfractaires au travail puis montre les images à la population le soir même. Les habitants sont donc à la fois acteurs et premier spectateurs. A la suite de la projection, de grands débats éclatent. Les habitants jugent eux-mêmes quelles images pourraient intéresser l'Union Soviétique entière. Ceux dont le comportement n'était pas bon à montrer pouvaient demander à ce que les images soient supprimées s'ils faisaient des efforts pour s'améliorer. Ces films eurent une grande influence de propagande mais dévoilaient également la misère de la vie des ouvriers.

En 1933-1934, Medvekine réalise le dernier film muet soviétique. Il connaît un immense succès avant de tomber rapidement dans l'oubli. Étant censuré par le gouvernement, Medvedkine est mis à l'écart des studios et beaucoup de ses projets n'aboutissent pas. Mais dès 1941, il participe à l'effort de guerre en réalisant des films d'appel à la résistance contre les

Allemands, tels que *Nous comptons sur votre victoire* (1941) et *La Libération de la terre* (1946).
Ce n'est qu'en 1970 que la renommée de Medvedkine dépasse les frontières, lorsque *Le Bonheur* est diffusé à la Cinémathèque Royale de Belgique grâce à Chris Maker. Ses films ont influencé des groupes d'ouvriers et de techniciens du cinéma de Besançon et Sochaux qui se sont unis pour créer des films militants entre 1967 et 1974. En hommage au réalisateur russe, ils se sont appelés les Groupes Medvedkine. En 1993 Chris Maker réalisa en son honneur *Les Tombeaux d'Alexandre*, film dans lequel il retrace la vie du réalisateur.

Filmographie sélective :

1927 : Les Eclaireurs
1929 : Attention à ta Santé
1930 : Au voleur !
1931 : Fruits-légumes
1931 : Idiot, tu es idiot !
1931 : Sur le Taurillon blanc
1932 : De l'amour
1932 : Le Trou
1932 : Le Piège
1934 : Le Bonheur
1934 : La Fabuleuse ou La Fille qui faisait des miracles
1934 : Nouvelle Moscou
1941 : Nous comptons sur votre victoire
1946 : La Libération de la terre
1949 : A la Gloire du travail ; en collaboration avec R. Grigoriev et M. Slawinskaia,
1954 : Le Premier Printemps
1956 : Un Printemps tourmenté
1958 : Pensées sur le bonheur
1962 : La Loi de la lâcheté
1965 : Amitié avec effraction
1967 : L'Ombre du caporal
1975 : Vérités et mensonges
1975 : Attention, maoïsme
1975 : Pékin, l'inquiétude du monde.

Sources :
Cahiers du Cinema, janvier 1995, hors série n°19.
Qui est alexandre Medevekine ? François Lecointre
http://www.dvdclassik.com/critique/le-bonheur-medvedkine

LUNDI 7 DECEMBRE 2015 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Cycle Nouvelles vagues et Avant-garde – Programme de courts métrages

Paris qui dort

De René Clair

(1923)

France / Noir et blanc / 34 min

Réalisateur : René Clair
Scénario : René Clair
Compositeur : Jean Wiener
Photographie : Maurice Desfassiaux, Paul Guichard
Monteur : René Clair
Producteur : Henri Diamant-Berger

Interprétation
Albert : Henri Rollan
Le pilote : Albert Préjean
Le voleur : Marcel Valle
Hesta, la passagère de la compagnie : Madeleine Rodrigue
Le détective : Louis Préfils
Le scientifique : Charles Martinelli
L'homme riche : Antoine Stacquet
La fille du scientifique : Myla Seller

Un matin, Albert, le gardien de nuit de la tour Eiffel, se réveille et constate étonné que toute la ville de Paris est endormie. Les gens dans la rue sont comme figés, tous devenus des statues. Ils ne bougent plus, ne réagissent plus, et sont même restés pour certains dans des positions cocasses. Quelle est donc la magie qui provoque cette situation irréelle ? Les passagers d'un avion qui vient de se poser à l'aéroport semblent aussi échapper à la mystérieuse léthargie…

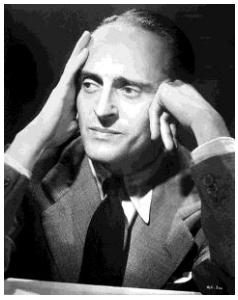
Dans son premier film, *Paris qui dort*, René Clair nous fait assister à des scènes incroyables : dans les rues de Paris, les seuls personnages encore éveillés s'adonnent à toutes sortes de situations comiques, profitant de la ville qui désormais leur appartient. Mais le plaisir est éphémère, et l'ennui arrive rapidement. Un appel de détresse vient soudainement rompre la monotonie de leur retraite. *Paris qui dort*, film muet de 1923, nous livre des scènes absolument savoureuses, mêlant le comique à des situations parfois complètement surréalistes, ne serait-ce que par les positions figées de certains personnages qui prêtent souvent à l'amusement. A l'exemple

de l'homme qui découvre que sa femme est chez lui avec son amant, ou du policier qui poursuit un voleur…

Sans oublier bien évidemment les plans insolites de Paris, avec des rues complètement désertes. La caméra plongeante permet de voir une ville de façon totalement unique pour l'époque. Il s'agit d'une véritable prouesse technique, vider complètement les rues de la capitale semble pratiquement impossible à réaliser, plus encore aujourd'hui.

La légèreté du film est totalement assumée par le réalisateur tout au long du court-métrage. Le spectateur assiste non sans plaisir, à une situation complètement irréaliste et pleine d'humour dans les rues de la capitale.

René Clair (1898 – 1981)



René Clair de son vrai nom René Chomette, est né à Paris en 1898. Son père est un important commerçant du quartier des halles, et offre à René Clair et sa famille une vie bourgeoise et confortable, ce qui lui permet de mener une enfance sage et de suivre de brillantes études.

Avant de devenir réalisateur, René Clair s'engage dans la Première Guerre mondiale. Affecté comme ambulancier, il arrive au front en 1917 d'où, malade, il sera finalement évacué à Berck. Suite à cet épisode, et au traumatisme de la guerre, il se consacre à l'écriture pour se délivrer. Il devient alors journaliste critique de cinéma et de travaux littéraires. Egalement acteur, il joue la comédie pour le réalisateur Louis Feuillade, dans *L'Orpheline* en 1920 et *Parisette* en 1921. Il décide de devenir réalisateur en 1923.

La même année il réalise *Paris qui dort*, et en 1924 il est choisi par le Théâtre des Champs-Élysées pour réaliser un film qui sera projeté à l'entracte du ballet "Relâche" de Francis Picabia. Il s'agit d'*Entr'acte*, film d'inspiration dadaïste qui fera scandale mais assurera sa notoriété. Dès ses débuts, René Clair est profondément attaché au cinéma des primitifs et des pionniers, attachement né du choc ressenti devant le merveilleux filon d'imaginaire ouvert par Méliès, Durand, Feuillade, Griffith, et Chaplin. Il affectionne particulièrement les trucages propres à l'expression filmique. Et c'est avec son premier film parlant *Sous les Toits de Paris* en 1930 qu'il acquiert une reconnaissance internationale. Le succès se confirme alors avec *Le Million* en 1930 et *A nous la liberté* en 1931, satire utopiste sur la société industrielle.

René Clair connaît aussi des échecs, notamment avec le film *Le Dernier Milliardaire* en 1934, ce qui le conduit à accepter une offre de travail à Londres où il tourne *The Ghost goes west* (*Fantôme à vendre*) en 1935, grâce auquel il renoue brièvement avec le succès mais le film suivant *Break the news* (*Fausse Nouvelles*) (1937) remake anglais de *La Mort en fuite* d'André Berthomieu sorti l'année précédente en France, se solde de nouveau par un échec auprès du public. Après ce bref épisode anglais, il revient en France et commence à tourner *Air pur*, film qui restera à jamais inachevé du fait de la mobilisation d'une partie de l'équipe pour la guerre. Fin juin 1940, face à l'avancée allemande, il décide de quitter la France pour les États-Unis, et tourne quatre films à Hollywood, parmi lesquels *It happened tomorrow* (*C'est arrivé demain*) en 1944 et *And then there were none* (*Dix Petits*

Indiens) en 1945, adapté du roman « Les Dix petits Nègres » d'Agatha Christie. A la fin de la guerre il est de retour en France et réalise en 1950 *La Beauté du Diable*, où il dirige pour la première fois Gérard Philipe. Vient ensuite son premier film en couleur en 1955 *Les Grandes Manoeuvres* qui obtiendra le Prix Louis Delluc. En 1957, sort *Porte des Lilas*, adaptation de « La Grande Ceinture », roman de René Fallet, où l'on peut voir Georges Brassens jouer son propre rôle. En 1960 il est le premier cinéaste français à être élu à l'Académie française.

Au même moment, la Nouvelle Vague bouleverse les règles d'un cinéma de studios dont il est devenu le représentant institutionnel. Il participe à des films à sketches comme dans *La Française et l'amour* en 1960, ou encore *Les Quatre Vérités* en 1962, et les longs métrages, *Tout l'Or du monde* en 1961, avec Bourvil, puis son dernier film *Les Fêtes galantes* qui sortira en 1965. René Clair s'est toujours qualifié comme écrivain et auteur de films. L'une des réussites de son travail, est l'image qu'il donne de Paris, et plus spécifiquement des quartiers populaires, banlieues et faubourgs. Il sera parfois perçu comme un ennemi du cinéma d'art par les élites.

Pour René Clair, le public doit être pris en compte dès la réalisation d'un film. Il souhaite établir une forme d'expression pour les masses. On critique souvent ses scénarios, que certains trouvent trop simples. Alors que l'idée de René Clair s'explique par le fait qu'il souhaite être compris et suivi de tous. Son emploi majeur a consisté à redonner vie à des villes endormies (*Paris qui dort*), à revigorer les légendes oubliées, à libérer les esprits captifs (*Ma Femme est une sorcière* en 1942) ou encore à explorer les routes du futur (*C'est arrivé demain*). Il est également connu comme l'innovateur d'un cinéma enchanté dans le sens de fantastique, avec des films comme *Le Million* ou *Paris qui dort*. Il aura également énormément recours à la musique. *A Nous la Liberté* et *Les Belles de nuit* (1952) sont jugées comme des réalisations à la limite de la comédie musicale. René Clair a écrit plus de trente chansons, dont la plupart seront présentes dans ses films.

Après le cinéma, René Clair se consacrera ensuite à l'écriture et à la mise en scène théâtrale. Il remontera entre autres, *Relâche* en 1970, et touchera à l'opéra avec *Orphée et Eurydice* en 1973 présenté à l'Opéra de Paris. En 1974, il sera président du Festival de Cannes, et créera la pièce *La Catin aux lèvres douces* au théâtre de l'Odéon, enfin il s'intéressera à la bande dessinée pour le compte de l'Académie française en 1974. On retiendra le jugement d'Henri Langlois à son sujet en 1960 : « *Dans le monde entier, depuis vingt-cinq ans, un seul homme personnifie le cinéma français : René Clair. Mieux encore, il résume aux yeux de l'étranger non seulement notre cinéma, mais l'esprit même de notre nation ; il est considéré à la fois comme le successeur de Feydeau et de Molière* ». Le Grand prix du cinéma décerné par l'Académie française portera ensuite son nom. René Clair meurt le 15 mars 1981.

Filmographie :

1923 : Paris qui dort
1924 : Le Voyage imaginaire
1926 : La proie du vent
1927 : Un Chapeau de paille d'Italie

1928 : Les deux Timides
1930 : Sous les Toits de Paris
1930 : Le Million
1931 : A nous la liberté
1934 : 14 Juillet
1934 : Le Dernier Milliardaire
1935 : The Ghost goes West (Fantôme à vendre)
1937 : Break the news (Fausses nouvelles)
1941 : The Flame of New Orleans (La Belle Ensorceleuse)
1942 : I Married a Witch (Ma Femme est une sorcière)
1944 : It happened tomorrow (C'est arrivé demain)
1945 : And then there were none (Dix Petits Indiens)
1947 : Le Silence est d'or
1950 : La Beauté du diable
1952 : Les Belles de nuit
1955 : Les Grandes Manoeuvres
1957 : Porte des Lilas
1961 : Tout l'or du monde
1966 : Les Grandes Galantes

Sources :
René Clair, Barthélemy Amengual, Cinéma d'aujourd'hui, Seghers, Paris 1969
Cinematheque.fr

Onésime horloger

De Jean Durand

(1912)

France / Noir et blanc / 5 min.

Onésime : Ernest Bourbon
La mariée : Berthe Dagmar
Le bébé : Gaston Modot

Réparateur de pendule dans un commerce qui périclite, Onémsime reçoit un courrier par lequel il hériterait de son oncle mais seulement dans 20 ans. Pour activer le temps, il trafique l'horloge centrale et tout se met à vivre en accéléré : danseurs, voitures, constructions, essayages… si bien que quarante jours plus tard (équivalent à 20 ans), il se présente chez le notaire pour toucher son héritage.

Petit film humoristique d'un réalisateur français oublié, Onésime horloger montre, après le *Paris qui dort* de René clair, un Paris en accéléré. Le film offre de belles images des rues de Paris, de l'opéra et de la place de la Concorde du début du 20e siècle.

Onésime et le cœur du tzigane

De Jean Durand

(1913)

France / Noir et blanc / 7 min.

Onésime : Ernest Bourbon
Mme Onésime : Berthe Dagmar
Le tzigane : Edouard Grisollet

Monsieur et Madame Onésime passent leur lune de miel au bord de la mer. La générosité dont fait preuve madame Onésime à l'encontre d'un tzigane qui joue à la terrasse d'un café, les entraîne dans une valse interminable, des cuisines de l'hôtel au musée local, du toit de l'église, à la mer…

Des images des bords de mer tournées vingt ans avant *A propos de Nice* de Jean Vigo.

Jean Durand (1882 - 1946)

Venu du café-concert, Jean Durand entre chez Pathé en 1908, puis à la Lux et enfin chez Gaumont (1909 – 1914), où il joue et dirige la série des *Calino*, avec une troupe de comiques cascadeurs. Il poursuit sa carrière avec d'autres séries à succès, les *Pouics*, (avec Gaston Modot), puis les *Zigoto* et enfin celle des *Onésime*. Ces films courts sont emprunts de loufoquerie qui annonce Mack Sennett et ses Keystone Cops. Parallèlement, il tourne des imitations de westerns : *La prairie en feu* (1907), *Arizona Bill* (1909), *L'Attaque d'un train* (1910). Après la guerre, il dirige la série des *Serpentin* ainsi que quelques longs métrages : *Face aux loups* (1926), *L'Ile d'amour* (1928), *La Femme rêvée* (1929).

Sources :

Gaumont Pathé Archives
Le dictionnaire du cinéma Larousse, sous la direction de J. L. Passek.

A Propos de Nice

De Jean Vigo

(1930)

France / NB / 25 min

Réalisation, Scénario
Montage : Jean Vigo et Boris Kaufman
Photographie : Boris Kaufman
Production : Pathé-Nathan

Photo : Gaumont

A propos de Nice, premier film de Jean Vigo, est une œuvre documentaire où les images trouvent leur force dans le cadrage et le montage. Par ce film plein d'humour et d'une grande audace formelle, Vigo propose une satire de la société.

D'une santé fragile Vigo s'installe à Nice en 1928 avec son épouse Lydu. L'objectif initial d'*A propos de Nice* est de réaliser un documentaire zoologique. Mais la majorité des prises qu'il a réalisées sur le monde animalier est assez médiocre. C'est un premier exercice qui le conduira peu de temps après à repenser complètement son projet et à se diriger vers la réalisation d'un documentaire sur Nice, ville qu'il ne connaît encore que très peu, mais sur laquelle il a déjà un avis.

Quand il commence son film, Vigo n'a pas un sous en poche mais des idées plein la tête. Plusieurs personnes lui viennent alors en aide. Son beau-père lui alloue une somme d'argent conséquente qui lui permet d'acheter une caméra Derby, et L.H. Burel, avec qui il a pu se former quelques années auparavant, lui donne des chutes de pellicules négatives de son dernier film.

Le 9 janvier 1930, Boris Kaufman (le frère de Dziga Vertov) rejoint Vigo pour commencer à travailler avec lui sur le scénario, et construire un premier schéma d'*À propos de Nice.* Ils souhaitent montrer que c'est une ville qui vit du jeu, où tout est fait pour l'étranger (les grands hôtels, le casino) mais qu'au final, toute cette superficialité est vouée à disparaître.

Cette idée est modifiée au fur et à mesure de la réalisation, mais elle symbolise l'esprit dans lequel les deux hommes ont pensé leur œuvre.

A Propos de Nice montre à la fois la beauté de la ville et son aspect superficiel et mondain. Vigo et Kaufman commencent à prendre des images à tâtons. Seule certitude pour eux, ne pas vouloir faire un documentaire touristique mais montrer le côté caricatural de la ville. Ils perçoivent Nice comme un huis clos de la lutte des classes et souhaitent « *faire craquer le vernis factice des parades mondaines civiles et militaires pour infliger, comme par un coup de fouet en retour, la vision des balayeurs de rues* » (Ecran N° 8).

Pendant la période de tournage, Vigo rédige ce qu'il appelle des idées cinégraphiques, qui lui serviront de repères ou d'aides mémoires, où il décrit à la fois ses envies scénaristiques et les outils techniques qu'il va utiliser.

Le film est pensé non pas comme un simple documentaire, mais bel et bien comme point de vue documenté. Il s'agit pour lui de faire un portait critique de la ville, et de dénoncer avec virulence les inégalités sociales. Vigo l'exprime très clairement dans son texte *Vers un cinéma social* : «*Mais je désirerais vous*

entretenir d'un cinéma social plus défini, et dont je suis plus près : du documentaire social ou plus exactement du point de rue documenté ». Pour cela, les cinéastes vont s'appuyer sur des courants cinématographiques et des outils propices à soutenir leur cause. Ils revendiquent ainsi très clairement leur affection pour le surréalisme, et plus spécifiquement pour le travail de Luis Buñuel. Mais c'est évidemment l'influence du travail de Dziga Vertov (cinéaste soviétique d'avant-garde) et de son Kino-Pravda (Ciné-vérité) qui sera déterminant. Car il s'agit de mêler à la fois l'objectif de la caméra, alors pensé comme un œil mécanique, et celui de l'opérateur qui filme et monte les images. Le tout dans le but de restituer le réel de façon plus profonde et d'en dévoiler des pans inaccessibles à l'œil nu. « *Pour la première fois, l'image n'est pas telle que l'œil la voit, ni telle que l'objectif l'enregistre, mais telle qu'elle serait si l'objectif avait une vie propre, un cerveau*» (Henri Langlois, « Trois cents ans de cinéma »)

Afin de faire vivre ce ciné-vérité et affirmer leur proximité avec les surréalistes, les réalisateurs n'hésiteront pas à user de gags (par exemple, le cireur de chaussures qui s'affaire sur un client pieds nus), de montages calembours, de caméras cachées (pour favoriser l'aspect naturel) et du montage attraction (théorie défendue par le cinéaste russe Sergueï Eisenstein). Ce dernier se caractérise par le montage de deux plans distincts censés se faire écho et ainsi créer un impact fort sur le spectateur. Dans *A propos de Nice*, on peut relever par exemple le passage où l'on voit une dame, issue de la bourgeoisie, se balader tête haute avec un chapeau à plumes, suivi du plan d'une autruche rappelant très nettement les plumes du chapeau et la posture de la femme vu précédemment.

Pour ce film, Vigo rencontre de nombreuses difficultés et se voit fermer des portes. Il contourne l'interdiction qui lui est faite de tourner au casino en imaginant une scène où il échange de véritables voyageurs par des petites figurines amenées par un train modèle réduit. Ils n'ont pas le temps de poser leurs valises qu'ils sont aussitôt balayés par un râteau, tels les jetons du tapis vert.

Après trois mois de tournage et deux mois de montage, le film est projeté pour la première fois dans sa version définitive le 28 mai 1930 à la salle du Vieux Colombier à Paris. Une seconde projection a lieu au même endroit sous le patronage du groupement des spectateurs d'avant-garde, le 14 juin 1930. Et c'est à cette occasion que Vigo écrit le texte fondateur de son travail *Vers un cinéma social*.

De manière générale, ce point de vue documenté par la simple force des images, tend à nous faire prendre conscience des luttes sociales présentes à Nice et plus généralement dans la société. Il est construit comme un pamphlet virulent contre cette haute bourgeoisie, cette foule d'estivants qui vont et viennent, insouciants, pendant que le monde ouvrier s'étiole à l'abri des regards.

« *En effet, sitôt indiqués l'atmosphère de Nice et l'esprit de la vie que l'on mène là-bas – et ailleurs hélas! - le film tend à la généralisation de grossières réjouissances placées sous le signe du grotesque, de la chair et de la mort, et qui sont les derniers soubresauts d'une société qui s'oublie jusqu'à vous donner la nausée et vous faire le complice d'une solution révolutionnaire* »

Jean Vigo (1905 - 1934)

Jean Vigo a vécu moins de trente ans, mort précocement de la tuberculose, et n'a pu donc réaliser que deux courts métrages (*A propos de Nice* et *Jean Taris*), un moyen (*Zéro de conduite*) et un long (*L'Atalante*). Il s'est pourtant imposé au rang des plus grands cinéastes. Mais il fut pendant longtemps un cinéaste maudit, souvent qualifié de «Rimbaud du cinéma».

Les origines familiales de Jean Vigo sont catalanes, mais il est né à Paris en 1905. Comme pour ses parents, la vie de Jean se passe entre la capitale et la Provence. Rarement le destin d'un cinéaste aura autant été marqué par celui de son père que Jean Vigo.

Son père, Eugène Bonaventure de Vigo, est un militant anarchiste qui se fait appeler Miguel Almereyda car cela fait davantage espagnol. Puis ses idées « s'adoucissent » et Miguel Almereyda adhère au parti socialiste. Il se rapproche du pouvoir en place, approuvant l'engagement militaire de la France en 1914 dans son journal « Le Bonnet rouge ». Alors bien vu du pouvoir, le militant vivant de façon précaire sous les toits, voit sa condition matérielle nettement s'améliorer et il se laisse séduire par des femmes de la haute société, délaissant ainsi sa jeune épouse, de qui il a eu un enfant, Jean. Mais Almereyda revient à ses premières amours politiques en 1917 : il adopte un discours pacifiste et salue avec bienveillance la Révolution russe. Cela lui vaut d'être accusé de traitrise par le ministre de l'Intérieur et jeté en prison. Il est retrouvé étranglé dans sa cellule en 1917. Jean n'a alors que douze ans. Du vivant de son père, Jean le suit dans les cafés enfumés le soir, s'endort sur les banquettes à des heures fort tardives. Un peu balloté, il passe beaucoup de temps chez Gabriel Aubès, grand ami de son père. C'est un enfant solitaire et déjà de faible composition physique. Mais la période qui marque le plus l'enfant est celle pendant laquelle son père fréquente la haute société, délaissant sa mère. Sa vie change complètement après la mort du père : sa mère, perçue comme «la femme du traitre», accepte la proposition d'Aubes de prendre le jeune garçon chez lui. Mais sa réputation de « fils de traitre » devient rapidement un problème. C'est ainsi qu'il est envoyé de pensions en pensions sous un autre nom. Jean Almereyda devient Jean Vigo. Cela dure jusqu'à l'âge de ses vingt ans. Des internats, il n'en aime ni l'autorité des surveillants, ni l'ambiance de chambrée. Il sait de quoi il parle, dans *Zéro de conduite*, film dans lequel des gamins en internat en manque d'affection se révoltent contre les adultes censés s'occuper d'eux. Surtout, il souffre par-dessus tout de devoir dissimuler sa véritable identité et brule de réhabiliter le souvenir de son père. Ses vacances, il les passe chez Gabriel Aubès, qui est photographe et lui enseigne son métier.

Jean, plutôt cancre sur les bancs de l'école, se montre ici très bon élève. C'est Aubès qui l'encourage, dès 1918, à apprendre le métier d'opérateur de cinéma.

En 1922, sur la demande de sa mère qui souhaite l'avoir plus près de chez elle, Jean intègre le lycée en pension à Chartres. Il se rapproche d'elle mais les retrouvailles sont difficiles, Jean ayant vécu son placement en pension comme un abandon de la part de sa mère. Jusque-là de faible composition physique, Jean Vigo tombe malade et le diagnostic est brutal : il est atteint de tuberculose. Elève médiocre, Vigo échoue deux fois au baccalauréat qu'il décroche la troisième fois. En 1925, il est à Paris et s'inscrit à la Sorbonne en philosophie. Il a repris contact avec sa mère et retrouvé les

compagnons de combat de son père. Durant cette période parisienne il se fait embaucher par la Franco-Film, mais son contrat est très court. Cela lui permet de rencontrer Germaine Dulac, fer de lance du cinéma expérimental en France, qui l'encourage à persévérer malgré les difficultés financières et de santé. Il sympathise également avec Boris Kaufman, le frère du réalisateur Dziga Vertov dont il admire les théories et les travaux liés au mouvement naissant du «cinéma vérité». Mais Jean Vigo est de plus en plus malade et part en cure à Font-Romeu, près d'Andorre. Il y reste longtemps et c'est là qu'il décide de vouer sa vie au cinéma, qu'il aime depuis toujours. Il décrit dans son journal, à l'âge de treize ans, son éblouissement suite à la découverte de Charlot. Cette admiration pour le comique est patente dans *Zéro de conduite*.

C'est également lors de cette cure à Font-Romeu qu'il rencontre Elisabeth Lozinska, sa future femme, malade elle aussi. Leur santé s'améliore et le couple s'installe à Nice. Jean y rencontre Claude Autant-Lara à qui il demande de l'aide, mais Autant Lara étant lui-même débutant, il préfère l'adresser au chef opérateur Burel. Ce dernier prend Jean Vigo en surnombre dans son équipe des studios de la Victorine et est très vite impressionné par les capacités du jeune homme. Il lui donne, en cachette, des chutes de pellicule, qui vont lui permettre de travailler seul. Jean et Elisabeth se marient et le père d'Elisabeth offre alors à son gendre un peu d'argent, avec lequel il s'achète une petite caméra. C'est la genèse de *A propos de Nice*, documentaire personnel et d'une grande modernité. Pour des raisons financières, il lui est impossible de tourner en studio, aussi tourne-t-il en plein air. Cette contrainte lui convient, vu qu'il souhaite réaliser un documentaire. Un documentaire qui bien vite vire à la satire. En effet, bien que Jean Vigo soit heureux avec sa femme et que sa santé le laisse alors souffler, il est agacé par Nice, une ville qu'il trouve mortifère, pensée pour des jouisseurs fortunés et désoeuvrés. C'est avec son ami Boris Kaufman, venu le rejoindre de Paris, qu'il a monté le film. Ce dernier est projeté à Paris et pour le présenter Jean Vigo lit un texte qu'il a écrit, « Vers un cinéma social », véritable profession de foi artistique et intellectuelle de l'auteur. Il y exprime la nécessité qu'il y a, selon lui, pour le cinéma, de montrer la vie sociale, explique qu'un documentaire ne peut et ne doit pas être neutre mais implique au contraire de prendre position. Ainsi filme-t-il la vie sur le vif, accordant au montage un rôle capital. De retour à Nice, il y fonde le premier ciné-club de Nice, «Les Amis du cinéma».

Il participe au congrès du cinéma indépendant de Bruxelles en 1930, où il se lie d'amitié avec Henri Storck qui sera régisseur sur le tournage de *Zéro de conduite*. Il réalise un film de commande en 1930 sur le champion de natation Jean Taris. C'est à Bruxelles, grâce à l'entregent de son ami l'acteur célèbre René Lefèvre, qu'il trouve un producteur peu argenté mais intéressé par la mouvance d'avant-garde, Jacques-Louis Nounez. Ils se lancent tous les deux dans l'aventure de *Zéro de conduite*, qui sort en 1933. D'emblée, *Zéro de conduite* est victime d'une censure totale qui ne sera levée qu'en 1945. Cette censure est aujourd'hui un peu difficile à comprendre : si l'on voit de jeunes pensionnaires, avides de liberté, se révolter, il s'agit de gamins attachants qui bataillent à l'oreiller, et non de violence incontrôlable. Malgré tout, Vigo et son acolyte Nounez persistent l'année suivante avec *L'Atalante* également rejeté et charcuté par les professionnels du cinéma («*les marchands, les légumes du cinéma*», ainsi que les appelle Jean Vigo) et mal compris du public. Le tournage de *L'Atalante* a beaucoup

fatigué Jean Vigo, très malade lors de la sortie du film, tourné dans de très mauvaises conditions météorologiques.
Il meurt un mois après la sortie de *L'Atalante*, alors que les exploitants sont en train de dénaturer le film. Quand Jean Vigo meurt, personne ne peut imaginer que ses films resteront dans la postérité comme de véritables chefs-d'œuvre. Jean Vigo repose au cimetière parisien de Bagneux, près de Miguel Almereyda son père.

Filmographie

1929/1930 : A propos de Nice
1930/1931 : Taris, champion de natation
1932/1933 : Zéro de conduite
1933/1934 : L'Atalante

Sources :
Vers un Cinéma social texte de Jean Vigo 1930
Jean Vigo, un cinéma singulier Pierre Lherminier, Ramsay poche cinéma, Paris 2007
Jean Vigo, une vie engagée dans le cinéma Luce Vigo. *Les petits cahiers.* Les cahiers du cinéma 2002
Écran n°38 Juillet-Août 1975
Cahiers du cinéma n°331. Janvier 1982
Cahiers du cinéma n°565 Février 2002
Anthologie du cinéma n°17 *Jean Vigo* Marcel Martin. Juillet 1966
http://www.cineclubdecaen.com/realisat/vigo/aproposdenice.htm
http://www.imdb.com/title/tt0021576/

LUNDI 14 DECEMBRE 2015 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Les Innocents *(The Innocents)*

De Jack Clayton

(1961)
Grande-Bretagne
Noir et blanc / 1h40

Photo : Théâtre du Temple

Réalisation : Jack Clayton
Scénario : Truman Capote,
d'après le roman d'Henry James
Photographie : Freddie Francis
Musique : George Auric
Production : Jack Clayton
Montage : James B. Clark
Décors : Wilfred Shingleton

Interprétation :
Deborah Kerr : Mrs Giddens
Michael Redgrave : L'oncle
Peter Wyngarde : Quint
Megs Jenkins : Mrs Grose
Pamela Franklin : Flora
Martin Stephens : Miles
Clytie Jessop : Miss Jessel
Isla Cameron : Anna

L'histoire se déroule à la fin du XIXème siècle, dans un grand manoir à la campagne. Miss Giddens, une jeune institutrice est embauchée par un homme riche pour s'occuper de ses deux neveux, Flora et Miles. Tandis que le mystère plane sur la disparition de l'ancienne gouvernante, Miss Giddens va très vite percevoir des comportements étranges de la part de ces deux enfants qui semblent tourmentés par des fantômes.

The Innocents est une adaptation du roman fantastique *Le Tour d'écrou* du grand romancier américano-britannique Henry James.
Cette œuvre a connu de multiples adaptations au cinéma, à la télévision, au théâtre ou même en bandes dessinées.
Pour son film, Clayton va s'appuyer sur la version théâtrale proposée par William Archibald, un dramaturge américain. Lorsqu'il entame son adaptation, le cinéaste prend conscience que la

transposition telle quelle des dialogues de la pièce ne fonctionne pas.
Il s'adresse donc à plusieurs écrivains anglais, avant de se tourner plus directement vers Truman Capote, pour lui fournir un scénario qui traduit à la fois l'horreur, la peur et la beauté de l'histoire.
Dans les années 1960, le genre fantastique évolue au cinéma. La couleur se banalise et la Hammer Film Production, société de production britannique spécialisée dans le cinéma d'horreur, fantastique et d'aventure, ne propose que des films en couleurs. Clayton quant à lui décide de passer outre, et propose une œuvre en noir et blanc. Ce choix lui permet de créer une atmosphère très singulière, jouant sur les contrastes et la lumière, renforçant ainsi les dualités qui constituent l'histoire.
Dans ce film la question de l'enfance corrompue par le monde des adultes occupe une large place du récit. L'utilisation des fantômes, élément récurent du cinéma fantastique, appuie ce questionnement, en poussant le spectateur à s'interroger sur le lien qui unit ces adultes fantomatiques à Miles et Flora. Le tout en laissant planer le doute sur la véracité des événements : les fantômes sont-ils imaginés par Miss Giddens ?
La très bonne distribution, et l'excellente direction d'acteurs nourrissent cette thématique.
En effet, Deborah Kerr, par le biais d'un jeu tout en simplicité, traduit les contrastes qui constituent le personnage : une femme très douce et maternelle à la fois effrayée et terrifiante.
Tout au long du film, on ressent l'évolution psychologique du personnage qui laisse apercevoir une sorte de déséquilibre.
Quant aux enfants, Martin Stephens et Pamela Franklin expriment parfaitement la dualité qui caractérise les personnages. Ils traduisent, d'un côté, l'aspect insouciant de l'enfance et de l'autre, l'aspect raisonné et "manipulateur" plus adulte.
La production impose au cinéaste de tourner en cinémascope (format très large). Mais Freddie Francis, le directeur de la photographie, et Clayton refusent cette amplitude qui ne reflète pas le côté intimiste, et optent pour la mise en place de filtres sur les côtés pour assombrir l'image.
L'utilisation de gros plans et de nombreux fondus enchaînés, accentue aussi l'aspect plus intérieur, personnel. On le voit principalement dans la scène du rêve de Miss Giddens.
Le noir et blanc est extrêmement bien travaillé, jouant sur les nuances de gris et un clair-obscur (jeu sur les contrastes) très prononcé. La scène où Miss Giddens part à la recherche des fantômes dans le couloir en est le parfait exemple.
Les décors jouent, eux aussi, un rôle essentiel dans le film. Ils accentuent le ton général de l'histoire, l'aspect angoissant, en reprenant les règles classiques du cinéma d'épouvante : l'orage qui fait claquer les fenêtres et voler les rideaux, les statues inquiétantes, la boîte à musique dans le grenier, le grand manoir dans la campagne.
Enfin, la musique apporte une touche singulière à l'œuvre. La petite comptine, entendue avant même le lancement du générique de début, est en fait un leitmotiv, qui tout au long du film, annonce les évènements surnaturels à venir.
En 1962, *The Innocents* est présenté au festival de Cannes, où il connaît un accueil mitigé. Rejeté par la presse, il est néanmoins acclamé par des fervents défenseurs du cinéma fantastique tels que Jean-Louis Bory (écrivain, journaliste et critique cinématographique) ou encore François Truffaut.

Il est nominé à l'Orange British Academy Film Award de 1962 dans les catégories Meilleur film et Meilleur film britannique de l'année.

Il est à noter que *The Innocents* influencera par la suite de nombreux films tels que *The Others (Les Autres)* en 2001 d'Alejandro Amenàbar.

Sources :

Les Innocents de Eithne O'Neill dans *Positif* n°569-570 juillet/août 2008
Dossier de presse *The Innocents* du Théâtre du Temple
De la cave au grenier Court-métrage d'Alexandre Tsekenis (Bonus DVD *Les Innocents)*
Les coulisses d'un film de genre Court-métrage (Bonus DVD *Les Innocents)*
http://www.cineclubdecaen.com/realisat/clayton/innocents.htm
http://www.critikat.com/dvd-livres/dvd/les-innocents.html

Jack Clayton (1921-1995)

Né en 1921 à Brighton, Jack Clayton est un producteur, réalisateur et scénariste britannique.

C'est à l'âge de 15 ans qu'il fait ses premiers pas dans le monde du cinéma en rejoignant les studios Denham d'Alexander Korda. Il y arrive comme garçon de course avant de s'essayer plus tard au montage et à la réalisation de courts-métrages et de documentaires.

Lorsque la Seconde guerre mondiale éclate, Clayton est engagé à la section cinématographique de la Royal Air Force, où il réalise des films de propagande. A la fin de la guerre il devient producteur associé pour plusieurs films de Korda. En 1956 il dirige son premier moyen-métrage *The Bespoke Overcoat*, une adaptation du roman *Le Manteau* (1842) de Nicolas Gogol. Ce premier film n'est alors que le début d'une longue série d'adaptations d'œuvres littéraires.

Trois ans plus tard, il réalise son premier long métrage, *Room at the Top* (1959), critique sévère du système de classes dans la société britannique. Le film, considéré comme le symbole du réalisme cinématographique en Grande-Bretagne, remporte l'Oscar du meilleur réalisateur et celui de la meilleure actrice pour Simone Signoret.

En 1961, il réalise *The Innoncents* un film considéré actuellement comme un classique du cinéma fantastique, qui met en scène une histoire de fantômes, tirée d'une nouvelle d'Henry James. Ce film sera par la suite estimé comme sa meilleure réalisation.

S'ensuit quelques films tels que *The Pumpkin Eater* (*Le Mangeur de citrouilles* 1964) et *Our Mother's House* (*Chaque Soir à neuf heures* 1967) où se confirment son goût pour le fantastique et son intérêt pour la psychologie des personnages, avant une période d'inactivité particulièrement longue.

Ce n'est que sept ans plus tard qu'il revient sur le devant de la scène en acceptant de réaliser une grosse production américaine, *The Great Gatsby* (*Gatsby le Magnifique* 1974), adaptation du roman de Francis Scott Fitzgerald. Mais ce film est un véritable échec commercial.

Il faut ensuite attendre neuf ans avant son prochain film, *Something Wicked this Way Comes* (*La Foire des ténèbres* 1983), qui

reçoit un accueil tout aussi mitigé. *The Lonely Passion of Judith Hearne* (1987), son dernier long-métrage, connaît quant à lui un véritable succès et lui vaut des critiques élogieuses (reconnaissant principalement le talent de Maggie Smith). En 1992, il retrouve Maggie Smith pour *Memento Mori*, téléfilm tiré d'un roman de Muriel Spark.

Parallèlement à sa carrière de réalisateur, il produit de nombreux films tels que *Moulin Rouge* (1952) et *Moby Dick* (1956) de John Huston, *The Story of Esther Costello* (1957) de David Miller ou encore *Dry Rot* (1956) de Maurice Elvey.

D'une manière générale, Clayton propose des films aux sujets variés, ayant tous une véritable recherche esthétique. Son excellente direction d'acteurs favorise la singularité de ses œuvres.

Après une carrière de près de cinquante ans au cinéma, Jack Clayton s'éteint le 26 février 1995 à Slough aux Royaume-Unis.

Filmographie

1944 : Naples Is a Battlefield
1956 : The Bespoke Overcoat
1959 : Room at the Top (Les Chemins de la haute ville)
1961 : The Innocents (Les Innocents)
1964 : The Pumpkin Eater (Le Mangeur de Citrouilles)
1967 : Our Mother's House (Chaque Soir à neuf heures)
1974 : The Great Gatsby (Gatsby le Magnifique)
1983 : Something Wicked This Way Comes (La Foire des ténèbres)
1987 : The Lonely Passion of Judith Hearne
1992 : Memento Mori

Sources:

Dictionnaire du cinéma Larousse sous la direction de Jeanp-Loup Passek. 2001
Cinéma n°66 mai 1962 Festival de Cannes 1962 par Pierre Billard.
Dossier de presse *The Innocents* du Théâtre du Temple
http://cinema.encyclopedie.personnalites.bifi.fr/index.php?pk=8951

LUNDI 28 DECEMBRE 2015 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Maggie (*The Maggie*)

de Alexander Mackendrick

(1954)

GB Noir et blanc 1h32

Photo :Tamasa

Réalisation : Alexander Mackendrick
Scénario : Alexander Mackendrick et William Rose
Photographie : Gordon Dines
Musique : John Addison
Montage : Peter Tanner

Interprétation :
Marshall : Paul Douglas
Capitaine Mc Taggart : Alex Mackenzie
Le second : James Copeland
Le mousse : Tommy Kearins
Pusey : Hubert Gregg

Maggie est le nom d'un vieux rafiot qui ne devrait plus partir en mer, tellement il est en mauvais état. Son capitaine, le vieux Mc Taggart ne peut plus faire face à la concurrence des compagnies de transport par mer, mais ne veut pas se résoudre à abandonner son outil de travail. Pusey, le bras droit d'un homme d'affaires américain, recherche désespérément un bateau libre pour livrer en Ecosse les affaires personnelles de Marshall, son patron. Par erreur, Pusey propose le contrat à Mc Taggard. Une aubaine pour le vieux capitaine et son équipage.

Maggie est tourné avec un petit budget dans les studios de la Ealing, dont la grande période est en train de se terminer (les studios seront rachetés deux ans plus tard). Mackendrick signe ici, à partir d'une histoire toute simple, un film tout en subtilité, drôle et malicieux.

Maggie est l'un des films les moins connus de Mackendrick. Dans la filmographie du cinéaste, il arrive entre les deux grands succès britanniques que sont *Whisky à gogo* et *L'Homme au complet blanc* et *Tueurs de Dame* qui sera son dernier film avant son départ aux Etats Unis.

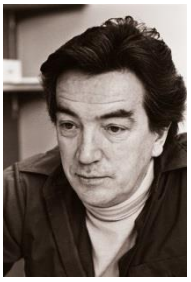
Le film est un enchaînement de circonstances qui mènent le vieux Mc Taggart à accepter de faire une livraison alors que son bateau ne devrait pas être sur l'eau tellement son état est dégradé. Lorsqu'il comprend dans quel rafiot est sa précieuse marchandise, Marshall, le puissant client américain, part à la recherche du bateau par avion, puis impose

à bord son bras droit, Pusey, avec ordre de transférer la marchandise dès que possible dans un autre bateau. Mais l'imbécile de Pusey quitte le navire et se retrouve accusé de braconnage.

Maggie montre le choc des cultures qui existe entre un vieux loup de mer écossais et un riche industriel américain. Le monde de McTaggard est celui de la mer, des amis qu'il retrouve dans les petites îles au large de l'Ecosse, et de la débrouille dans un pays qui sort de la guerre et doit faire face chaque jour aux pénuries. Celui de Marshal est celui de l'argent, du luxe, de l'organisation, de l'opulence, de tous les moyens qu'il peut mettre en œuvre pour arriver à ses fins. Entre les deux, un Anglais, Pusey, avec son chapeau melon et son parapluie, qui va se laisser berner par Mc Taggard et son équipage. D'abord hostile au vieux capitaine, l'Américain va peu à peu s'adoucir, devenir utile, et même retrouver le sens des valeurs humaines. Cette métamorphose sera provoquée par le plus intelligent et le plus loyal de l'équipage, le jeune mousse, Douggie. Jean-Paul Fauve résume bien l'impression qui se dégage de ce film lorsqu'il écrit " *Pendant la projection de Maggie, on n'entend que de rares éclats de rire mais on devine un sourire permanent sur les visages des spectateurs ravis. Merci Monsieur Mackendrick*." (Paris presse du 9 janvier 1955).

Sources :

Catalogue 2015 du Festival international du film de la Rochelle
www.screenonline.org.uk



Alexander Mackendrick (1912 - 1993)

Alexander Mackendrick est né à Boston en 1912 de parents écossais. Après la Première Guerre mondiale, il part vivre en Ecosse chez ses grands-parents alors qu'il n'a que sept ans. Il commence des études à l'école des beaux-arts de Glasgow avant de rapidement abandonner du fait des difficultés financières de sa famille. Il doit rapidement gagner sa vie et intègre une agence de publicité grâce à son cousin. Il réalise alors des petits films publicitaires. Pendant la Seconde Guerre mondiale, il est chargé par le ministère de l'Information de Grande-Bretagne de réaliser des films de propagande. Une fois la guerre terminée, il ne supporte plus le monde de la publicité et entame sa carrière cinématographique dans les studios Ealing en tant que scénariste puis réalisateur.

Son premier film est *Whisky à gogo*, comédie réalisée en 1949, suivie de *L'Homme au Complet Blanc* en 1951. Ces deux films sont la première exposition de "l'humour anglais" et ont fait de Mackendrick un emblème de cette forme de dérision. Mais le réalisateur ne s'est pas spécialisé dans le comique puisque sa troisième réalisation est un drame presque documentaire, *La Merveilleuse Histoire de Mandy*, relatant l'histoire d'une petite fille sourde dont l'éducation divise les parents, tourné en grande partie à l'Ecole royale

pour sourds de Manchester. Enfin, sa dernière réalisation avec les studios Ealing est *Tueurs de Dames* en 1955, rempli d'humour noir, qui fera l'objet d'un remake par les frères Coen en 2004. Pendant ses dix ans chez Ealing, il n'aura produit que cinq films, ce qui est très peu pour le système, en particulier pour l'époque.

En 1957, il s'envole pour les Etats-Unis après avoir été appelé par l'agent Christopher Mann. Il réalise son deuxième drame en 1957, *Le Grand Chantage.* Mais ses rapports avec Hollywood sont très difficiles, en particulier à cause de son caractère très perfectionniste. Sa grande exigence ralentissait le rythme de tournage de ses films. Ses dix années à travailler avec Hollywood sont en effet à l'origine de seulement quatre réalisations. Il a donc un total de neuf longs métrages à son actif.

Ne se sentant pas à sa place dans le cinéma hollywoodien, il abandonne la réalisation à l'âge de 55 ans après l'échec de deux projets indépendants. De plus, il juge le cinéma comme une activité de jeunes. Il commence alors le professorat au California Institute of the Arts faisant de celui-ci l'un des pionniers de l'enseignement du cinéma. Il dit aider les étudiants à apprendre le cinéma par eux-mêmes. Il leur donne une vision d'ensemble du septième art afin qu'ils en connaissent les deux côtés : devant et derrière les caméras.

Sa manière d'enseigner a fait de lui un professeur apprécié et renommé.

Mackendrick accorde une très grande importance aux images, les dialogues n'étant que secondaires. Dans un article intitulé « Le Langage "pré-verbal" du cinéma », il appuie les propos d'Alfred Hitchcock suggérant qu'un bon film devrait être compréhensible à 90% uniquement à l'aide des images. Mackendrick n'aimait d'ailleurs pas du tout la télévision qu'il juge comme une "radio illustrée" qui a une influence néfaste sur le cinéma, art visuel auquel on a ajouté des mots. Il disait ainsi "*pour moi, la force du cinéma, c'est justement de photographier ce qui n'est pas dit*." (interview parue dans Positif n°372).

Le réalisateur a également beaucoup exploré le monde de l'enfance, disant qu' "*un enfant, c'est quelqu'un qui n'as pas eu le temps d'être corrompu*" (Positif N°372). Dans plusieurs de ses films, notamment *Cyclone à la Jamaïque, L'Homme au Complet Blanc* ou *Sammy Going South*, l'enfant représente l'innocence et la pureté qui dénoncent la corruption et la mentalité de la société.

Décédé en 1993 d'une pneumonie, Mackendrick repose maintenant au Memorial Park Cemetery de Westwood Village. Il est l'auteur de *La Fabrique du Cinéma* paru en 2010, ouvrage regroupant la totalité de ses cours, à l'intention des réalisateurs mais aussi des scénaristes. Ce livre a vu le jour grâce à Paul Cronin qui a rassemblé tous les écrits et croquis du réalisateur.

Filmographie :

1949 : Whisky à gogo (*Whisky galore*)
1951 : L'Homme au complet blanc (*The Man in the white Suit*)
1952 : La Merveilleuse Histoire de Mandy (*Mandy*)
1954 : Maggie (*The Maggie*)
1955 : Tueurs de dames (The Ladykillers)
1957 : Le Grand Chantage (*Sweet Smell Of Success*)
1963 : Sammy Going South
1965 : Un Cyclone à la Jamaïque (*A High Wind in Jamaica*)
1967 : Comment réussir en amour sans se fatiguer (*Don't make Waves*)

Sources :
Cinema-anglo-saxon.fr
Positif, février 1992, n° 372.
Positif, janvier 2011, n° 599.

LUNDI 4 JANVIER 2016 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Cycle Cow-boys, Indiens et grands espaces

Une soirée, deux films

L'Ennemi silencieux (*The silent Enemy*)

De H. P. Carver

(1930)

USA / Noir et blanc teinté / 1h15

Réalisation : H.P. Carver
Scénario : Richard Carver, d'après les écrits de W. Douglas Burden
Producteurs : Douglas Burden et C. Chanler
Photo : Marcel Le Picard
Musique : Massard Kur Zhene
Montage : Shirley C. Burden
Animalier : Docteur Alan Bachrach
Intertitres : Julian Johnson

Photo : Lobster

Interprétation
Introduction par le Chef Yellow Robe
Chetoga : Chef Yellow Robe
Baluk : Chef Buffalo child long lance
Dagwan (l'homme medicine) : Chef Paul Benoît Akawanush
Neewa, la fille de Chetoga : Mary Alice Nelson Archambaud
Cheeka, le fils de Chtoga : George Mc Dougall

Bien avant Christophe Colomb, dans un paisible village Ojibwas. La chasse est l'activité principale de cette tribu amérindienne qui doit faire des provisions pour faire face à de longs et rudes hivers. Partie chasser la perdrix, Neewa, la fille du chef, se retrouve face à un ours. Heureusement, Baluk, le grand chasseur vient à son secours. Cette aventure rapproche les deux jeunes gens mais Dagwan, l'homme médecine, convoite lui aussi la belle Neewa. Il va mettre en place un plan pour éloigner son rival, alors que la nourriture commence à manquer.

"Ce film raconte l'histoire de mon peuple. Au début, le Grand Esprit nous a donné cette terre où nous avions du gibier à profusion. Mais nous avons aussi souffert les années de famine. Bientôt nous ne serons plus là car votre civilisation nous aura détruits. Mais grâce à votre magie

nous continuerons à vivre. Nous remercions les hommes blancs qui nous ont aidés à faire ce film. Ils sont venus dans la forêt, ont partagé notre dur mode de vie et ont écouté nos anciens autour du feu de camp. Nous leur avons raconté les histoires que nos grands-pères nous avaient racontées. C'est pour cela que ce film est réel.

« Ne nous regardez pas comme des acteurs. Nous vivons notre propre vie comme nous la vivions dans le passé. Tout ce que vous voyez est comme cela a toujours été. Nos habits, nos canoës, nos arcs et nos flèches. Nous avons fabriqué tout cela comme cela a toujours été fabriqué. Beaucoup d'Indiens n'ont jamais vu de film. La plupart d'entre eux vivent toujours dans la forêt, chassant un gibier de plus en plus rare et continuant à se battre contre l'ennemi silencieux". Ainsi débute le film avec l'introduction faite par Chef Yellow Robe.

L'Ennemi silencieux, c'est la faim, que le peuple Ojibwas redoute, pour l'avoir vécue certains hivers particulièrement rigoureux. Le film est basé sur une fiction écrite par Douglas Burden à partir des 73 volumes écrits par les missionnaires jésuites au Canada. Le film est donc basé sur une réalité consignée par écrit, à l'exception de quelques scènes qui ont été rajoutées pour les besoins du scénario, telle que celle de l'ours sur la falaise. L'idée de départ pour le producteur, Douglas Burden (qui avait été très impressionnés par *Chang*, le film de Cooper et Shoedsack), était de corriger l'image fausse et avilissante des Indiens dans la plupart des films de l'époque. Son film n'est d'ailleurs pas tellement un document en direction des Indiens mais plutôt du grand public américain. Pour mener à bien ce projet, il s'entoure de collaborateurs prêts à vivre pendant de longs mois en pleine nature, au contact de ces Indiens. Il s'associe à C. Chanler pour la Paramount et choisit H. P. Carver, qui n'a jamais tourné de film mais qui a été assistant sur le tournage de *Chang*.

Le film est une reconstitution de la vie quotidienne des Ojibwas dans leur milieu naturel, et qui montre leur habitat, leurs rituels, leurs costumes et outils traditionnels. L'équipe va s'immerger complètement dans un village amérindien, vivant dans des tipis, même pendant l'hiver où ils ont tourné de nombreuses scènes dans la neige. Afin de repérer le village le plus typique de la tribu Ojibwas, ils ont voyagé en canoë pendant six longues semaines. A l'arrivée, ils espéraient trouver des volontaires pour jouer leur propre rôle. Mais peu d'entre eux ont accepté, à l'exception du jeune George McDougall qui joue le fils du chef. Mais il n'était pas question pour autant de prendre n'importe quels acteurs. En élargissant le casting à d'autres tribus, Carver a trouvé un majestueux chef Sioux, Yellow Robe, qui accepta de rejoindre le projet. Pour le rôle de Neewa, Burden remarqua une jeune Wabanaki (tribu vivant dans le Maine), qui travaillait dans un cabaret. Puis Chanler et Burden demandèrent au Chef Buffalo Child Long Lance, un Américain fasciné par la culture amérindienne au point de prendre un nom indien, de jouer le rôle principal. Malgré cela, et le fait que tous les objets montrés dans le film ont été fabriqués par les Indiens eux même, on ne peut pas considérer ce film comme un authentique document ethnologique Il s'agit plutôt d'un magnifique film, pour lequel toute l'équipe s'est très personnellement impliquée afin de rendre

hommage à la mémoire d'un grand peuple en train de disparaître.

H.P. Carver (1876 – 1952)

Sans être crédité, il collabore au film *Chang* de Cooper et Shoedsack et cette expérience d'un tournage en pleine nature va conduire Burden, le producteur de *Silent Enemy*, à lui confier la direction du film. Il s'agit du seul film qu'il ait fait. Il aurait cependant collaboré en 1932 au film de Robert Wyler *Papa sans le savoir*.

Sources : Société française d'anthropologie visuelle et www.silentfilm.org

LUNDI 4 JANVIER 2016 - 21H - CINEMAS STUDIO

Cycle Cow-boys, Indiens et grands espaces

Une soirée, deux films

Le vent de la plaine (*The Unforgiven)*

De John Huston

(1960)

États-Unis / 1h56 / Couleurs

Photo : Swashbuckler

Réalisation : John Huston
Scénario : Ben Maddow d'après le roman d'Alan Le May
Photographie : Franz Planer
Montage : Russel Lloyd
Musique : Dimitri Tiomkin
Production : James Hill, Harold Hecht et Burt Lancaster

Interprétation :
Ben Zachary : Burt Lancaster
Rachel Zachary : Audrey Hepburn
Cash Zachary : Audie Murphy
Mattilda Zachary : Lilian Gish
Andy Zachary : Doug McClure
Johnny Portugal : John Saxon
Zeb Rawlins : Charles Bickford
Charlie Rawlins : Alberts Salmi
Abe Kelsey : Joseph Wiseman
Hagar Rawlins : June Walker
Georgia Rawlins : Kipp Hamilton
Jude Rawlins : Arnold Merritt
Lost Bird : Carlos Rivas

Indienne de naissance, Rachel a été recueillie bébé par une famille blanche, les Zachary. Lorsque ses origines sont dévoilées par un mystérieux cavalier. Au même moment, un chef Kiowa vient au domaine familial pour réclamer la jeune fille. S'ensuit une terrible bataille menée par les Zachary pour garder Rachel avec eux.

Après avoir réalisé *Le Faucon Maltais* en 1941, *Le Trésor de la Sierra Madre* en 1948 ou encore *Moby Dick* en 1956, John Huston réalise son premier western *Le Vent de la Plaine* en 1960.
Ce film est tiré du roman *The Unforgiven* d'Alan Le May, écrivain reconnu et estimé à

Hollywood, auteur du livre *La Prisonnière du Désert*, qui fut porté à l'écran par John Ford quatre ans auparavant.
Il n'y a donc rien d'étonnant à percevoir des liens entre ces deux films, les histoires étant presque construites en miroir. En effet, *La prisonnière du Désert*, raconte l'histoire d'une petite fille blanche enlevée par des indiens, tandis que *Le Vent De La Plaine* retrace l'histoire d'une jeune fille indienne élevée par une famille blanche.
Plus largement, le film tend à décrire les rapports complexes et conflictuels qui opposent deux cultures. Huston souhaite montrer les nombreuses facettes que peuvent prendre l'intolérance, le racisme et l'étroitesse d'esprit. Il construit donc son film comme une véritable ode à l'acceptation de l'autre, en ce qu'il est et non en ce qu'il symbolise.
Le tournage se déroule au Mexique, dans la région de Durango, et connaît de nombreuses difficultés tant du point de vu climatique et sécuritaire que dans la gestion des acteurs. Situé au sud du Mexique, l'État de Durango est sujet à de forts pics de chaleurs, ainsi qu'à de violentes tornades qui soulèvent la poussière, salissant les objectifs au point de les rendre quasiment inutilisables. Ces deux facteurs (chaleur et poussière) empêchent le développement des pellicules sur place, qui doivent être envoyées à Londres, et rend donc impossible le visionnage des rushes au fur et à mesure du tournage.
En plus d'être une région difficile par son climat, Durango est infestée de bandits et de trafiquants en tous genres. Ce qui implique, pour la production, une surveillance renforcée du matériel et du personnel.
Parallèlement à cela, Huston connaît quelques déboires avec son équipe. Burt Lancaster, quand il ne joue pas, à tendance à prendre trop de place au niveau de la réalisation; Audie Murphy, psychologiquement perturbé, ne cesse de parler de suicide ; Audrey Hepburn, enceinte de plusieurs mois, fait une chute de cheval qui l'immobilise pendant 6 mois et entraîne une fausse couche ; enfin un accident d'avion entraîne la mort de trois membres de l'équipe technique.

Pour autant, le cinéaste exerce une excellente direction d'acteurs. Burt Lancaster, tout en retenue symbolise parfaitement cet homme tolérant, mais prêt à tout pour sauver la femme qu'il aime. Audie Murphy traduit toute la force et la torture qui envahit le personnage de Cash, et Audrey Hepburn caractérise admirablement le côté frêle, candide et tourmenté de Rachel.
La mise en scène aussi est totalement maîtrisée. Le réalisateur, avec l'aide de son cameraman Franz Planer, met en avant la beauté et la grandeur des paysages. On pense par exemple à la magnifique scène où Johnny Portugal poursuit Abe Kelsey, le vieillard fantomatique, avec plusieurs chevaux.
Mais le cinéaste tend aussi à magnifier les détails, les personnages. On pense cette fois à la scène d'ouverture où l'on voit une vache qui broute paisiblement avant qu'un travelling arrière nous montre qu'elle est en fait, sur le toit de la maison des Zachary. Ou bien celle où l'on découvre le vieux Abe Kelsey, à l'allure mystique, présenté tel un cavalier de l'Apocalypse.
Plus le film avance, plus le ton général du film devient tragique et les plans larges du début se resserrent peu à peu, pour servir au mieux la narration.
Une fois le tournage terminé, Huston, épuisé par ces quelques mois laborieux qu'il vient de subir, se désintéresse complètement du montage. Il propose néanmoins une première version de son œuvre qui dure cent cinquante minutes. Mais les producteurs trouvent le film trop long et suppriment pas loin de trente minutes, sacrifiant entre autres le personnage de Johnny Portugal censé être le contrepoids

idéal de Ben Zachary pour appuyer les propos de tolérance défendus par Huston.
Suite à ce nouveau montage, le film est qualifié de raciste par une grande partie du public, alors que les propos soutenus par le réalisateur sont l'exact opposé.

Déçu par le résultat final, Huston rejette complètement son film au point de dire : « *Il y a quelques-uns de mes films que je n'aime guère, mais Le Vent De La Plaine est celui que je déteste vraiment.* »

Pour autant, ce film est un véritable appel à la tolérance, très bien mené, où les décors et la justesse des acteurs nous transportent complètement.

Sources :
Positif N°116
Bel académisme, Brunel *Cahiers du cinéma* n°112
http://www.critikat.com/actualite-cine/critique/le-vent-de-la-plaine.html

John Huston (1906-1987)

John Huston, fils de l'acteur Walter Huston et de la journaliste Rhea Gore, est un réalisateur et acteur américain né le 5 août 1906 dans le Nevada.
Issu d'une famille d'artistes, il fait ses premiers pas sur scène à l'âge de trois ans.
A 18 ans, il délaisse ses études et devient boxeur professionnel jusqu'en 1925 où il entame une carrière de comédien à Broadway.

En 1927, il traverse l'Atlantique avec sa mère pour rejoindre la France et y étudier la peinture. Il y découvre la littérature et devient adepte des œuvres de Simenon et Maupassant. À son tour il commence à rédiger quelques pièces de théâtre et des pièces pour marionnettes telles que *Franckie et Johnny* en 1928.
Il commence sa carrière dans le monde du cinéma en 1930, lorsqu'il est engagé par Samuel Goldwyn en tant que scénariste et rédige ainsi son premier scénario, *House Divided,* réalisé par William Wyler en 1931.

L'année suivante il obtient un contrat de scénariste chez Universal et participe à l'écriture de trois films, dont *Double Assassinat dans la rue Morgue* de Robert Florey (1932) , avant de s'envoler pour quelques mois vers l'Europe.
En 1938 il signe un nouveau contrat de scénariste aux studios de la Warner Bros, et participe entre autre à l'écriture de *La Grande Évasion* de Raoul Walsh (1941).
Plus le temps passe, plus son envie de faire ses propres films grandit. Il fait donc pression auprès des studios pour pouvoir diriger un film et hérite du roman de Dashiell Hammett, *Le Faucon Maltais,* déjà adapté deux fois à l'écran par Roy Del Ruth en 1931 et William Dieterle en 1936. Huston connaît alors son premier succès.

En 1943, mobilisé dans l'équipe des cinéastes militaires de l'US Army, il devient journaliste de guerre sous la direction de Frank Capra. Il y réalise trois documentaires, témoignages poignants de la Seconde Guerre mondiale, dont on retient essentiellement *Let There Be Light (Que la lumière soit).*

En 1948 il réalise *Le Trésor de la Sierra Madre*, film récompensé par l'Oscar du meilleur scénario et du meilleur réalisateur pour lui, et du meilleur second rôle pour son père, Walter Huston.
Il déménage ensuite pour la Metro-Goldwyn-Mayer où il se voit confier la direction de *Quo Vadis ?* N'ayant aucun enthousiasme pour ce film, il convainc Louis. B.Mayer de le laisser travailler sur un autre film, *Quand la Ville dort* en 1950.
Huston tourne ensuite des films très différents (*Moulin rouge* en 1952, *Moby Dick* en 1956...) où il réunit les plus grandes vedettes d'Hollywood, telles que Burt Lancaster et Audrey Hepburn dans *Le Vent de la Plaine* en 1960, Marylin Monroe, Clark Gable et Montgomery Clift dans *Les Désaxés* en 1961, Marlon Brando et Elizabeth Taylor dans *Reflets dans un œil d'or* en 1968 ou encore Kirt Douglas et Ava Gardner dans *Juge et hors-la-loi* en 1972.
Dans l'ensemble, ces films sont jugés moins bons. Seul *Les Désaxés* sera reconnu, mais sur le tard.
Cinéaste controversé, la critique n'eut de cesse de s'acharner sur son œuvre. Il s'exile pendant 20 ans en Irlande après avoir tourné *Moulin Rouge* en 1953 et devient le paria d'Hollywood.

Considéré comme un simple amateur par certain, il connut pourtant de grands succès et plusieurs nominations aux Oscars (*L'Odyssée de l'Africa Queen* en 1951 par exemple).

En 1975 il retrouve le succès, avec son film *L'homme qui voulut être Roi* qui lui vaut d'ailleurs une nomination à l'Oscar du meilleur scénario.
Les années suivantes marquent le déclin de son œuvre, sa santé s'affaiblit et sa fin de carrière connaît de vifs échecs (*Phobia* en 1980, *A nous la Victoire* en 1981, *Annie* en 1982). Mais il rebondit, et revient plus haut avec des films tels que *Au-dessus du volcan* en 1984 ou encore *L'Honneur des Prizzi en* 1985 qui lui vaut sa dernière nomination aux Oscars dans la catégorie de meilleur réalisateur.

Il clôt sa carrière avec *The Dead* (*Les Gens de Dublin*) en 1987, film tiré d'un roman de James Joyce. Méditation sur le temps qui passe et sur la mort, où il fait jouer ses deux enfants Angelica et Tony Huston.
John Huston décède cette même année, après que deux générations de journalistes l'aient (parfois violemment) critiqué. Il est aujourd'hui admiré pour sa technique sans faille et son professionnalisme.

Filmographie :

1941 : Le Faucon Maltais (*The Maltese Falcon*)
1942 : L'amour n'est pas un jeu (*Is This Our Life*)
1942 : Les Griffes Jaunes (*Accross the Pacific)*
1943 : Report from the Aleutians
1945 : La Bataille de San Pietro (*The Battle Of San Pietro)*
1946 : Que la Lumière Soit (*Let There Be Light)*
1948 : Le Trésor de la Sierra Madre (*The Treasure of the Sierra Madre*)
1948 : Key Largo
1949 : Les Insurgés (*We Were Strangers)*
1950 : Quand la Ville dort (*The Asphalt Jungle)*

1951 : La Charge Victorieuse (*the Red Badge of Courage)*
1952 : La Reine Africaine (*African Queen)*
1953 : Moulin Rouge
1954 : Plus Fort que le Diable (*Beat The Devil)*
1956 : Moby Dick
1957 : Dieu seul le sait *(Heaven Knows Mr. Allison)*
1958 : Le Barbare et la Geisha (*The Barbarian and the Geisha*)
1958 : Les Racines du ciel *(The Roots of Heaven)*
1960 : Le Vent De La Plaine (*The Unforgiven)*
1961 : Les Désaxés (*The Misfits)*
1962 : Freud, Passions secrètes (*Freud)*
1963 : Le Dernier de la liste (*The List of Adrian Messenger)*
1964 : La Nuit de l'iguane (*The Night of the Iguana*)
1966 : La Bible (*The Bible: In the Beginning...)*
1967 : Casino Royale
1967 : Reflet dans un oeil d'or (*Reflexion in a golden eye)*
1969 : Davey des grands chemins (*Sinful Davey)*
1969 : Promenade avec l'amour et la mort (*A Walk with Love and Death*)
1970 : La Lettre du Kremlin (*The Kremlin Letter*)
1972 : La Dernière Chance (*Fat City)*
1972 : Juge et Hors-la-loi (*the Life and times of judge Roy Bean)*
1973 : Le Piège (*The MacKhintosh man)*
1975 : L'Homme qui voulut être roi (*The Man Who Would Be King*)
1976 : Indépendence
1979 : Le Malin (*Wise Blood)*
1980 : Phobia
1981 : A Nous la Victoire *(Escape to Victory)*
1982 : Annie
1984 : Au-dessus du volcan (*Under the Volcano*)
1985 : L'Honneur des Prizzi (*Prizzi's Honor*)
1987 : Les Gens de Dublin (*The Dead)*

Sources :
Cinema N° 289
http://www.cineclubdecaen.com/realisat/huston/huston.htm

LUNDI 11 JANVIER 2016 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Cycle Cow-boys, Indiens et grands espaces

Jeremiah Johnson

De Sydney Pollack (1972)

USA / Couleurs / 1h50

Photo : Warner Bros

Réalisation : Sydney Pollack
Scénario : John Milius, Edward Anhalt et David Rayfiel d'après le roman "Mountain Man" de Vardis Fischer et la nouvelle « Crow Killer » de Raymond W. Thorp et Robert Bunker.
Photographie : Duke Callaghan
Musique : John Rubinstein, Tim Mac Intire
Son : Charles Wilborn
Montage : Thomas Stanford

Interprétation
Jeremiah Johnson : Robert Redford
Bear Claw : Will Geer
Del Gue : Stephan Gierasch
Crazy Woman : Allyn Ann McLerie

Une ville de l'Utah, vers 1840. Jeremiah Johnson, un homme dont on sait rien si ce n'est qu'il porte un pantalon de la cavalerie, traverse la ville et la quitte pour s'enfoncer toujours plus loin et plus haut dans la montagne. Il va seul, là où aucun Blanc ou presque ne s'est encore jamais aventuré. Confronté à une nature à la fois magnifique et dangereuse, il semble avant tout chercher ses propres limites, obligé de lutter durement pour sa survie. Il rencontrera différents personnages, dont des Indiens de différentes tribus, avec lesquels il vivra de très beaux mais aussi de terribles moments.

Dès l'ouverture la chanson récurrente du film annonce que Jeremiah Johnson est devenu une légende mais que l'histoire ne se terminera pas comme chacun le souhaiterait.
Pollack renouvelle le genre du western en situant son action dans les mêmes espaces que ceux du western classique mais à une période antérieure d'une vingtaine d'années environ. L'histoire de Jeremiah Johnson

relate la vie non d'un cow boy mais d'un trappeur, qui va s'enfoncer dans des endroits sauvages jusqu'alors inexplorés. Véritables pionniers, ces «moutains men» sont les premiers Blancs à rencontrer les Indiens.

Ce sont deux grands thèmes très américains, qu'aborde ici le réalisateur : la relation entre l'individu et la société, et la conquête de l'espace, l'esprit pionnier.

Dans une interview accordée à Christian Viviani et retranscrite dans les Cahiers de la Cinémathèque N°12, Pollack précise son projet : "*Nous ne voulions pas insister sur l'aspect excessivement violent ou barbare du personnage, mais plutôt raconter l'histoire d'un homme qui renie la société organisée et qui s'élève jusqu'à des montagnes vierges pour se modeler une vie à sa mesure, libérée des contraintes imposées par la civilisation. Il découvrira que pareil endroit n'existe pas…* » Le rapport à la nature est central dans *Jeremiah Johnson* et la nature constitue le deuxième protagoniste du film, les autres rencontres du protagoniste n'étant que des personnages secondaires, certes tous mémorables à leur façon, mais secondaires tout de même par rapport au propos majeur du film. A la fois très humain et capable d'une grande sauvagerie, Jeremiah incarne à lui seule une problématique chère à Pollack ici, qui parle très bien de son film : «*Jeremiah Johnson est un prototype d'Américain. Il est précisément ce qu'ont été les hommes de son époque. Il était d'origine anglaise, écossaise ou irlandaise, il est venu aux Etats-Unis, porté par cet esprit pionnier. Mais l'une de ses qualités était ambiguë : il possédait au début une incroyable innocence, comme l'Amérique elle-même, et à la fin il devient sa propre victime parce qu'il manquait de recul, ne pouvait pas voir au-delà de sa propre culture*».

C'est ce même thème de réflexion, sur le rêve individualiste du pionnier, qu'abordent Richard Sarafian en 1971 dans *Le Convoi sauvage* et John Boorman, admiré par Pollack, dans *Délivrance*, la même année.

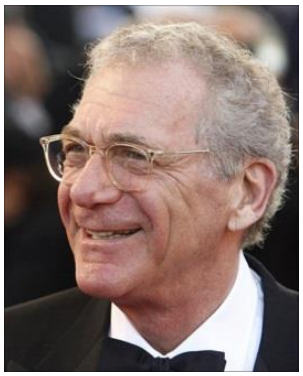
Tourné aux Etats-Unis en 1972 en plein mouvement hippie de contestation des dérives sociales et économiques de la civilisation, Pollack s'en fait le relais à sa façon en narrant l'histoire d'un homme qui se coupe définitivement du monde civilisé. Mais il refuse l'idée d'un état sauvage, d'un état de naturel qui serait idyllique. Au contraire, la nature est aussi violente et dure qu'elle est belle à contempler. Le film alterne donc des moments de contemplation avec des scènes de grande violence. Les visages pris par les Indiens et les rapports que Jeremiah entretient avec eux relèvent de la même ambiguïté. Leurs relations sont riches, complexes, changeantes et les sentiments de sympathie ou de répulsion du spectateur sont sans cesse partagés et mouvants.

Le scénario de *Jeremiah Johnson* s'inspire du livre «The Crow Killer» (« Le Tueur de Corbeaux ») encore appelé « La Saga du mangeur de foie ». Il s'agit de l'histoire, vraie, d'un trappeur qui épouse une Indienne vers les années 1800. Alors que sa femme meurt accidentellement, le trappeur n'aura de cesse de pourchasser et éliminer les Crows qu'il estime responsable de la mort de son épouse. Le pionnier devient donc un terrible tueur d'Indiens malgré lui.

Avant de tourner, Sydney Pollack a lu et relu "Mountain Man" de Vardis Fischer, ouvrage de référence sur la vie des trappeurs. Il a également consulté le Bureau d'ethnologie pour se renseigner sur

les cérémonies, les costumes des tribus indiennes qu'il a réellement filmées dans l'Utah. Les Indiens vivaient alors dans des réserves, et furent très méfiants vis-à-vis de Pollack et ses équipes. Comprenant bien cette attitude, le réalisateur s'est adjoint les services de conseillers techniques originaires de chacune des tribus montrées. Un professeur de survie de l'Université de Birmingham a même collaboré au film, présent pendant tout le tournage, dans les Rocheuses canadiennes.

L'interprétation de Robert Redford contribue à la réussite du film. L'acteur, très doué, et à l'époque sorte d'alter ego de Sydney Pollack à l'écran, a beaucoup travaillé avec son ami réalisateur en amont du tournage. Ensemble, Sydney Pollack et Robert Redford avaient déjà tourné *Propriété interdite* (*This Property Is Condemned*) et *Les Chasseurs de scalps* (*The Scalphunters*), qui, sorti quatre ans plus tôt, n'est pas sans rapport avec *Jeremiah Johnson*.



Sydney Pollack (1934 - 2008)

Artiste complet, Sydney Pollack est un réalisateur, acteur, producteur américain. De son oeuvre de cinéaste, les spectateurs et la critique retiennent volontiers comme ses fleurons *Jeremiah Johnson*, *Tootsie*, *On achève bien les chevaux*, *Out of Africa*. Mais l'œuvre de ce réalisateur qui n'eut de cesse d'interroger l'histoire de son pays, ne se limite pas à ces titres et il a touché quasiment tous les genres cinématographiques, du western au film de suspense en passant par la romance.

Né dans l'Indiana et issu d'une famille d'immigrants juifs russes, Sydney Pollack a dix-sept ans quand il quitte le giron familial pour New-York où il apprend le métier de comédien sur les planches de Broadway. Puis il est sollicité par la télévision et y débute comme réalisateur. Son premier film de cinéma, *Trente minutes de sursis* (*The Slender Thread*) est d'ailleurs construit comme un «dramatic» télévisuel. Il travaille déjà avec l'écrivain David Rayfiel qui sera le scénariste de plusieurs de ses films.

Sydney Pollack aime à filmer, avec nostalgie, une Amérique disparue, celle de l'innocence des pionniers, l'Amérique où tout semblait encore possible, surtout le meilleur. Il oriente très souvent sa caméra vers une époque révolue et c'est en toute logique qu'il tourne plusieurs westerns, proposant différentes variations de ce genre. Il excelle à filmer dans les grands espaces naturels américains et les histoires liées à la problématique des conquêtes territoriales. Pollack est un grand admirateur de son homologue et contemporain John Boorman, réalisateur de *Délivrance*, qui sort la même année que *Jeremiah Johnson* et aborde des problématiques similaires, liées aux relations entre monde civilisé et le monde « sauvage ».

Robert Redford est très lié à Sydney Pollack. L'acteur tient le rôle phare dans sept de ses films et endosse à plusieurs reprises le rôle de co-scénariste.

Propriété interdite (1966), d'après une pièce de Tennessee Williams *et On achève bien les chevaux* (1969) d'après un roman de Horace MacCoy, reviennent sur la période de la grande dépression. *On achève bien les chevaux* est un des sommets de l'oeuvre de Pollack : en pleine crise économique suite au krach boursier de 1929, des personnes vont, pour pouvoir manger, participer à un marathon de danse jusqu'à épuisement. Il est difficile de rester indifférent à cette parabole forte et oppressante sur l'Amérique prise dans une course folle contre le déclin.

Avec *Les Trois Jours du Condor* (1975) et *Absence de malice* (1981) Pollack propose un portrait désenchanté d'une Amérique plus récente. *Tootsie*, avec Dustin Hoffman qui y interprète un comédien qui se déguise en femme pour percer dans le métier, demeure un des grands films de Sydney Pollack, dans lequel il joue l'agent du protagoniste. Le cinéaste aborde ici « la question du genre », à la mode aujourd'hui, de manière frontale, fine et moderne. Trois ans après *Tootsie*, en 1985, il sort *Out of Africa*, film aux sept Oscars, dont l'histoire s'inspire de la vie de la romancière Karen Blixen au Kenya. La romance vécue par le couple que forment Meryl Streep et Robert Redford marque durablement les esprits de nombreux spectateurs même si la vision de l'Afrique relève souvent du cliché, à la limite, diront certains, du paternalisme.

Havana (1990), basé sur un scénario très proche de celui de *Casablanca* (Michael Curtiz, 1947), est un film très intéressant sur les relations entre les Etats-Unis et Cuba. Viendra ensuite *Sabrina*, remake du film de Billy Wilder, mais bien moins réussi que l'original et qui ne compte pas parmi les réussites de Pollack. La mélancolie habituelle du cinéaste, voire sa nostalgie, se retrouve jusque dans dernier film, *L'Ombre d'un soupçon* (1999)

Remarqué comme acteur depuis sa prestation dans *Tootsie*, Sydney Pollack termine sa carrière comme comédien, davantage que comme réalisateur. Il joue notamment dans *The Player* (1992) de Robert Altman, *Maris et Femmes* (1992) de Woody Allen et *Eyes Wide Shut* (1998) de Stanley Kubrick.

Peut-être parce qu'il est lui-même un acteur aguerri, Sydney Pollack excelle à la direction d'acteurs. Cela lui vaut de travailler bien sûr avec son ami et alter ego Robert Redford à maintes reprises mais aussi de diriger une magnifique kyrielle d'acteurs, comme Meryl Streep, Nathalie Wood, Faye Dunaway, Dustin Hoffman, Sean Penn, Burt Lancaster, Jane Fonda … et bien d'autres.

Egalement producteur, il finance *Susie et les Baker Boys* et *Flesh and Bones*, deux films de Steve Kloves.

Filmographie (cinéma)

1965 : Trente Minutes de sursis (*The Slender Thread*)
1966 : Propriété interdite (*This Property Is Condemned*)
1968 : Les Chasseurs de scalps (*The Scalphunters*)
1969 : Un Château en enfer (*Castle Keep*)
1970 : On achève bien les chevaux (*They Shoot Horses, don't They?)*
1972 : Jeremiah Johnson
1973 : Nos Plus Belles Années (*The Way We Were*)
1975 : Yakuza (*The Yakuza*)
1975 : Les Trois Jours du Condor (*Three Days of the Condor*)
1977 : Bobby Deerfield
1979 : Le Cavalier électrique (*The electric Horseman*)
1981 : Absence de malice (*Absence of Malice*)
1982 : Tootsie
1985 : Out of Africa
1990 : Havana
1993 : La Firme (*The Firme*)
1995 : Sabrina
1999 : L'Ombre d'un soupçon (*Random Hearts*)
2005 : L'Interprète (The Interpreter)

Sources :
Dictionnaire du cinéma, Jean Louis Passek, Larousse, 2010
Jean Tulard, Dictionnaire des films, Laffont, 2005
Positif N° 143
Ecran 72 N°8 et N° 170
Cahiers de la Cinémathèque N° 12

LUNDI 18 JANVIER 2016 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Cycle Cow-boys, Indiens et grands espaces

La Randonnée (*Walkabout)*

De Nicolas Roeg

(1971)

Grande-Bretagne/ 1h40 / Couleurs

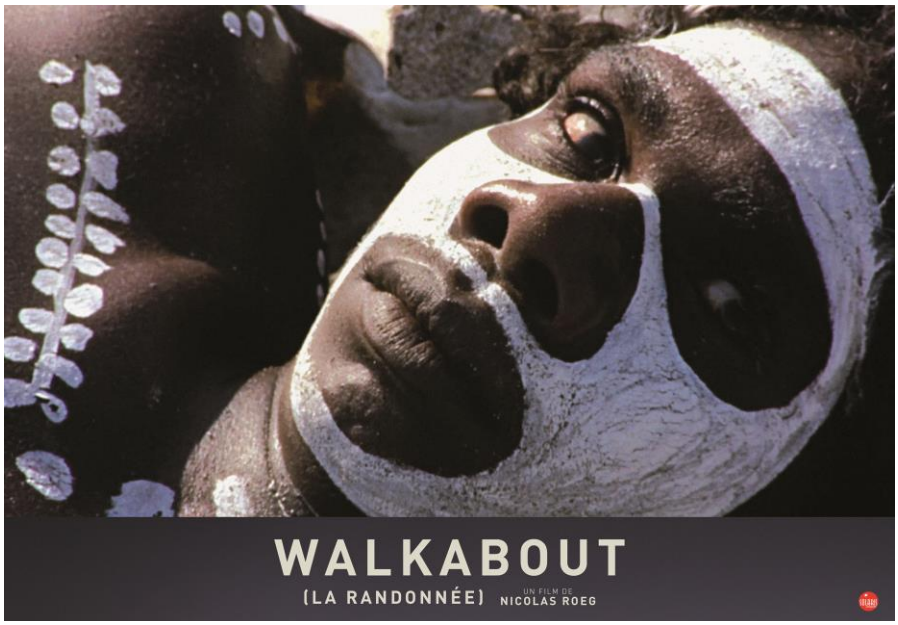


Photo : Solaris Distribution

Réalisation : Nicolas Roeg
Scénario : Edward Bond d'après l'œuvre de James Vance Marshall
Photographie : Nicolas Roeg
Musique : John Barry
Montage : Anthony Gibbs et Alan Patillo
Décors : Brian Eatwell
Production : Si Litvinoff

Interprétation :
La fille : Jenny Agutter
Le petit garçon : Luc Roeg
L'Aborigène : David Gulpilil
Le père : John Meillon

Deux jeunes enfants occidentaux sont abandonnés dans le désert australien après le suicide de leur père. S'ensuit un long périple dans cet environnement hostile, où ils font la rencontre d'un Aborigène en plein "Walkabout", voyage initiatique.

Walkabout est le second film réalisé entièrement par Nicolas Roeg. Déjà connu comme monteur, cameraman et surtout directeur de la photographie, il a travaillé sur des films tels que *Le Docteur Jivago* de David Lean en 1965 ou encore *Fahrenheit 451* de François Truffaut en 1966.

En 1970 il va en Australie pour y adapter le roman *The Children* de Donald G. Payne, rédigé sous le pseudonyme de James Vance Marshall. Et c'est à partir de ce texte qu'Edward Bond rédige un scénario de quelques pages.

Le film est une véritable adaptation du roman, dans le sens où il propose une toute nouvelle vision de celui-ci. Loin du gentil "périple initiatique" proposé par Marshall,

le film de Roeg dresse un dur portrait de la société occidentale, complètement absente du roman. Quand son film sort, les questionnements sur la place des Aborigènes sont très présents.

A travers son film, Roeg nous fait part d'une vision novatrice des Aborigènes. Il n'est plus simplement un pisteur primitif ou un indigène menaçant, mais un être profondément humain, ouvert d'esprit et accueillant.

Plus largement, le film tend à décrire l'angoisse du manque de communication moderne, la sensation d'incompréhension qui règne entre les hommes, avant d'atteindre un retour à des questionnements plus simples.

On le ressent tout au long du film, mais plus particulièrement lors de la scène montrant la rencontre de l'Aborigène avec les deux enfants. Ils n'ont pas le même langage, le contact est difficile, et la jeune fille qui parle anglais, dit cette phrase anodine mais pourtant lourde de sens :

"*Vous devez comprendre, n'importe qui pourrait comprendre*".

Par là même, Roeg fait part du choc culturel, sans chercher à dévaloriser, incriminer ou magnifier l'une ou l'autre de ces cultures. Il tente de montrer ce qui confronte et lie la société moderne aux Aborigènes. La scène de chasse de l'Australien, montée en alternance avec celle d'un boucher qui découpe de la viande, montre les similitudes des comportements humains et en conséquence leurs différences et l'aspect obsolète des actes de l'indigène.

Au-delà de ça, le cinéaste fait part de l'incommunicabilité qui règne au sein d'une même société, où les codes sont pourtant les mêmes. La scène montrant les deux enfants incapables de se faire entendre et comprendre par un Aborigène lorsqu'ils lui demandent de l'aide, en est la parfaite illustration. L'information ne circule plus, il faut donc repenser la manière de communiquer.

Le choix d'un scénario très peu rédigé (quatorze pages seulement) laisse une énorme place à l'improvisation des dialogues. Et c'est sans doute ce qui sert le mieux la thématique, et les problèmes de communication quelle soulève.

Quant au jeu des acteurs, il est empli de naturel, de poésie et de véracité. Jenny Agutter est tout en retenue et en douceur, le petit garçon symbolise le médiateur qui unit les deux cultures par son innocence et sa rêverie, les scientifiques avec leurs regards lubriques incarnent l'instinct primitif des Occidentaux et David Gulpilil symbolise la nature et la simplicité.

La mise en scène, extrêmement stylisée, nourrit elle aussi la narration. Grâce à son passé de photographe et sa maîtrise de la caméra, Roeg montre la beauté de cet environnement hostile où coexistent l'homme, la nature et les animaux. A l'aide de plans très directs il arrive à sublimer les couleurs, la lumière et les textures.

La musique prend une place essentielle dans le film, sous diverses formes. Que ce soit le didgeridoo (instrument de musique traditionnel australien) qui accompagne les images de la ville en mouvement, la musique quelque peu hypnotique de Barry qui accompagne ce rite initiatique qu'est le « walkabout », la radio qui suit les protagonistes au début du film, ou encore le chant de la jeune fille.

Tous ces éléments apportent une réelle force au film, mais le montage l'accentue encore plus. Le cinéaste propose des scènes alternant longueur et rapidité, des transitions inventives (comme par exemple l'effet de pages qui se tournent pour

avancer dans l'histoire que le petit garçon raconte), des scènes montées en parallèle opposant ainsi deux modes de vie, ou bien des plans isolés sur divers éléments plus ou moins menaçants du désert australien. Par le rythme singulier du film, le cinéaste appuie sur la perte de repères que subissent les deux enfants et leur sentiment fraîchement découvert d'être purement et simplement "vivant".

Walkabout occupe une place importante dans l'histoire du cinéma australien, par son regard novateur sur les Aborigènes. Il a fait partie de la sélection officielle de Cannes en 1971.

Cette œuvre unique portant un regard singulier et symbolique, n'est pas qu'une simple "randonnée" mais bel et bien une expérience envoutante, un véritable rite initiatique.

Sources :

Positif n°650 *La Randonnée, les lois du cinéma sont très simples* Pierre Bethomieu
Cinéma n°158
http://chroniqueducinephilestakhanoviste.blogspot.fr/2011/02/walkabout-nicolas-roeg-1971.html
http://www.imdb.com/title/tt0067959/

Nicolas Roeg (1928)

Nicolas Roeg, né le 15 août 1928 à Londres, est un directeur de la photographie et un réalisateur britannique, fils de Jack Nicolas Roeg et de Mabel Gertrude Silk.

Il commence sa carrière dans les années 1950, en tant que clapman à la Metro Goldwyn Mayer. En 1962, il s'essaye pour la première fois en tant que chef opérateur sur le film *Lawrence d'Arabie* de David Lean.

Il est ensuite amené à travailler avec des grands noms du cinéma britannique tels que Clive Donner dans *The Carateker* en 1962, Schlesinger dans *Loin de la Foule déchainée* en 1967 ou encore Lester dans *Petulia* en 1968.

Mais il est également connu comme responsable de la photographie sur des films de réalisateurs étrangers tels que Roger Corman dans *Le Masque de la mort rouge* (1964) ou bien François Truffaut dans le film *Farhenheit 451* (1966).

En 1968, il se lance dans la mise en scène, en collaboration avec Donald Cammel et réalise son premier film *Performance*, qui révèle Mick Jagger au cinéma.

S'ensuit une série de films, aux univers très variés, rappelant incontestablement l'effet décousu de la narration qu'il impose à l'ensemble de son œuvre.

On peut noter *Walkabout* en 1971 (confrontation entre les sociétés occidentale et aborigène), *Don't Look Now* en 1974 (mélange entre fantastique et psychologie), *The Man who fell to Earth* en 1976 (science-fiction - extra-terrestres) ou bien *Bad Timing* en 1980 (psychanalyse).

L'ensemble des films, malgré leur éclectisme, forment une certaine unité en interrogeant à chaque fois la notion de dépaysement. Comme évoqué ci-dessus, les films de Roeg proposent à chaque fois

un système narratif anticonformiste, elliptique et non linéaire. Ils ne cherchent pas à suivre une chronologie ou un système de causes à effets, formes récurrentes au cinéma.

Par le biais d'un montage original, le cinéaste assemble les scènes et les images dans un souci, avant tout esthétique, et incite donc le spectateur à réfléchir et à réaménager mentalement les divers éléments pour pouvoir saisir l'histoire. Parallèlement à cela, il accorde aux différents personnages de ses films, un aspect psychologique et mystique poignant, qui accentue la force et la beauté de ses réalisations.

Il consacre aussi une grande place à la musique, toujours réfléchie en lien direct avec les images.

De manière générale, lors de leurs sorties en salles, les films de Nicolas Roeg ne connaissent pas un accueil triomphal mais plutôt une réception mitigée de la part du public et des critiques. Roeg est néanmoins nominé dans plusieurs festivals : Grand prix et Prix du jury au Festival de Cannes de 1971 avec *Walkabout*, Meilleur réalisateur à l'Orange British Academy Films Awards de 1974 avec *Don't Look Now* ou encore au Festival International du film de Beauvais en 2012 pour *Performance.* Qui plus est, Nicolas Roeg est reconnu pour avoir influencé des cinéastes tels que Ridley Scott, Christopher Nolan ou même François Ozon. Un réalisateur dont les films méritent d'être revus.

Filmographie

1968 : *Performance*
1971 : *Walkabout (La Randonnée)*
1974 : *Don't Look Now (Ne vous retournez pas)*
1976 : *The Man Who Fell Earth (L'Homme qui venait d'ailleurs)*
1980 : *Bad Timing (Enquête sur une passion)*
1984 : *Eureka*
1985 : *Insignificance (Une Nuit de Réflexion)*
1986 : *Castaway*
1987 : *A Ballon in Maschera* dans *Aria*
1988 : *Track 29*
1990 : *The Witches (Les Sorcières)*
1991 : *Cold Heaven*
1993 *Heart of Darkness (Au Cœur des Ténèbres)*
1995 : *Hotel Paradise*
1995 : *Two Deaths*
2007 : *Puffball*
2010 : *Night Train*

Sources

Image et son, la revue du cinéma n°362
Dictionnaire du cinéma, Jean-Loup Passek, Larousse 1995
Cinéma n°210, Juin 1976.

LUNDI 25 JANVIER 2016 - 19h30 - CINEMAS STUDIO

Cycle Nouvelles vagues et Avant-garde - Hommage à Tenguiz Abouladzé

Soirée proposée en partenariat avec les cinémas Studio

Le Repentir (*Pokaïanie*)

De Tenguiz Abouladzé

(1984)

URSS/ Couleurs/ 2h25

Photo : Arkéïon

Réalisation : Tenguiz Abouladzé
Scénario et dialogues : Nana Djanelidzé,
Tenguiz Abouladzé et Rezo Kvesselava
Photographie : Mikhail Agranovitch
Décors : Gueorgui Mikeladzé
Musique : Nana Djanelidzé

Interprétation :
Varlam et Avel Aravidzé : Avtandil Makharadzé
Gouliko : Ilia Ninisdé
Tornike : Merab Ninidzé
Ketevan Barateli : Zeinab Botzvadzé
Nino Barateli : Ketevan Abouladzé
Sandro Barateli : Edicher Guiorgobiani
Mikhaïl Korisheli : Kahki Kavzadzé

Dans une ville de Géorgie, le maire Varlam Aravidzé vient de mourir. On lui fait des funérailles officielles lors desquelles on loue sa grandeur et tout le bien qu'il a fait pour sa ville. Mais le lendemain matin, sa famille retrouve le corps du défunt déterré, exposé dans le jardin familial. Le corps est enterré de nouveau, mais la même scène se reproduit plusieurs jours de suite. On arrête finalement la coupable. Elle s'appelle Ketevan Barateli et au procès qu'on lui fait, elle raconte comment le grand Varlam était un dictateur qui a jadis envoyé aux travaux forcés et à la mort, son père et des centaines d'autres personnes.

Il a la moustache d'Hitler, la chemise noire de Mussolini et les méthodes de Staline et de son chef de police Lavrenti Béria,

responsable de milliers de déportations au goulag. On peut se demander comment un tel film a pu sortir en URSS à la fin de l'ère Brejnev. Le cinéma géorgien, qui était à l'époque considéré comme bien trop libre aux yeux de Moscou, était évidemment surveillé. Le film est financé par la télévision de Tbilissi, mais son tournage est arrêté. Après de longues semaines d'incertitude, le cinéaste peut malgré tout reprendre le travail puis on menace de détruire son film. Il est terminé en 1984 mais devant un film aussi explosif, les distributeurs, sans doute conscients que les temps sont en train de changer, le garde en attente. Sa sortie tombera finalement à pic pour Gorbatchev et son désir de Perestroïka. En 1987 il reçoit le premier prix du festival national de l'Union soviétique. Présenté la même année à l'Ouest, il bouleverse le monde du cinéma réunit à Cannes où il reçoit le prix spécial du jury et celui de la critique. Voilà donc l'histoire singulière de ce film qui dénonce la tyrannie et l'humiliation de l'homme par l'homme mais qui annonce aussi de grand changement pour l'URSS.

Véritable "exécution cinématographique" de Staline, ce film rend hommage aux artistes et intellectuels qui sont les premiers à être éliminés par les dictateurs, puis finalement réhabilités des années après leur mort. Eisenstein disait "*dans notre vie, la vérité triomphe toujours, mais la vie vient souvent à manquer*". Abouladzé souhaite dépasser cette situation historique donnée (les années Staline) et étendre son propos à toutes les dictatures qui se manifestent toujours de la même manière et commencent toujours par l'élimination des artistes, des intellectuels, des personnes instruites. Il va pour cela effacer la notion de temps et de lieu, tout en basant l'histoire sur des faits réels : "*Nous avons forcé l'histoire et la culture d'époques différentes à travailler pour nous, truffant le film de nombreuses citations tendant à élargir le sens*" explique-t-il dans une interview à la Revue du cinéma en 1987. Mais le film trouve aussi son intérêt dans la forme elle-même. "*Les procédés exclusivement réalistes ne suffisaient pas pour faire savoir au monde ce que les gens avaient vécu*", explique-t-il encore. Abouladzé mélange ainsi les genres. Certaines scènes sont traitées dans la tradition du réalisme russe (les familles qui tentent de trouver sur des troncs d'arbre venant de Sibérie, la signature des déportés privés de correspondance, et qui trouvent là le moyen de dire qu'ils sont vivants), d'autres versent dans l'allégorie (le jugement de Sandro et de Mikhail en présence d'une justice aveugle avec ses yeux bandés). Le cinéaste nous déstabilise aussi avec ses anachronismes volontaires : les gardes qui viennent arrêter les dissidents sont en armure, dénonçant ainsi des manières de faire d'un autre âge. Et il nous désarçonne avec ses pointes d'humour, tel l'hommage au *Dictateur* de Chaplin. Fantastique, surréaliste, drôle et tragique, le film pourrait être hermétique mais il n'en est rien. La force du sujet permet de traverser ces registres sans difficultés. Il débute et se termine avec les mêmes images, celles de Ketevan qui raconte le calvaire de son père. Elle découvre dans le journal la mort du dictateur alors qu'elle est en train de décorer un gâteau. Un gâteau magnifique avec des maisons et des églises de biscuit et de crème, qui rappelle la belle église du VIe siècle que son père, artiste peintre, voulait protéger, mais qui a été détruite par le dictateur. Subtil retour au fait religieux. Décidément ce film annonce vraiment le changement en URSS !

Tenguiz Abouladzé (1924 – 1994)

Tenguiz Abouladzé étudie à l'Institut théâtral de Tbilissi puis au VGIK de Moscou où il est l'élève de Mikhail Romm et de Sergueï Youtkevitch. Il obtient son diplôme en 1952 avec un documentaire sur le grand compositeur géorgien Dimitri Arakichvili, qu'il réalise avec son ami Revaz Tchkeidze avec qui il va travailler jusqu'en 1956. Cette même année, les deux hommes présentent *L'Ane de Magdana*, un court métrage primé à Cannes. Puis Abouladzé va commencer une carrière en solo, avec *Les Enfants d'une autre* (1958), *Moi, grand-mère Iliko et Illarion* (1963). En 1968 il commence le premier film de ce qu'il considère comme une trilogie, sans que cela soit évident pour le spectateur, car elle n'est fondée ni sur des personnages, ni sur des situations ou même des thèmes. C'est davantage le cheminement personnel et artistique du réalisateur qui apporte cette cohérence entre les trois films et cela bien souvent sans que le spectateur n'en prenne conscience. Le premier a pour titre *La Supplication* (ou *L'incantation*), et traite de l'œuvre du poète national Vaza Psavela. Le second, *L'Arbre des désirs*, sort en 1976 et dépeint avec tendresse l'âme populaire géorgienne. Enfin, *Le Repentir*, violente satire contre la dictature en général et celle de Staline et de Béria en particulier, est terminé en 1984 mais ne verra le jour en URSS que deux ans plus tard, alors que Gorbatchev vient de prendre la tête du pays. Le film recevra de nombreuses récompenses dont le prix spécial du jury à Cannes. Il est considéré comme le film qui annonce la Perestroïka. Comme Tarkovski et Paradjanov, qu'il rejoint par certains aspects, Abouladzé est un plasticien "*plus soucieux d'organiser des images que de valoriser des sujets*". En parallèle à son travail de cinéaste, Abouladzé avait commencé une carrière politique en tant qu'élu au Congrès des députés en 1990 et 1991. Il meurt à Tbilissi en 1994.

Filmographie

1952 : Dimitri Arakichvili (documentaire)
1953 : Notre palais (documentaire)
1954 : Troupes de danses folkloriques de l'Etat de Géorgie (documentaire)
1956 : L'Ane de Magdana
1958 : Les Enfants d'une autre
1963 : Moi, grand- mère Iliko et Illarion
1968 : l'Incantation
1972 : un Musée sous le ciel
1973 : Un collier pour ma bien aimée
1976 : L'Arbre du désir
1984 : Repentir

Sources :

La Revue du cinéma n° 427 et Saison 1987
Dictionnaire du cinéma Larousse

MARDI 26 JANVIER 2016 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Cycle Nouvelles vagues et Avant-garde - Hommage à Tenguiz Abouladzé

Soirée proposée en partenariat avec les cinémas Studio – Une soirée, deux films

L'Arbre du désir (*Drevo Jelanya*)

De Tenguiz Abouladzé

(1976)

URSS / Couleurs / 1h47

Photo : Arkeïon

Réalisation : Tenguiz Abouladzé
Scénario : Revaz Inanichvili et Tenguiz Abouladzé
d'après les récits de Georgui Léonidzé
Photographie : Lomer Akhvlédiani
Décors : Révaz Mirzachvili
Montage : G. Omadzé
Musique : Bidzina Kvernadzé et Yakov Bobokhidzé
Son : T. Nanobachvili.

Interprétation
Marita : Lika Kavjaradzé
Guédia : Sosso Djatchviliani
Chété : Zaza Kolelchvili
Tsitsikore : Koté Daouchvili
Fourfala : Sofiko Tchiaourelli

Dans un village de Géorgie, avant la Révolution. La vie quotidienne est rythmée par les travaux des champs et s'organise autour de Tsitsikioré, chef autoproclamé mais respecté, qui décide et régente la vie du village et des familles. Seuls à lui tenir tête, des marginaux à la forte personnalité : Ioram, le révolutionnaire, Nagriza, dont tous les gars savent qu'elle a un grain de beauté sous le sein gauche, Elioz qui met sa nombreuse famille à contribution pour chercher l'Arbre du bonheur, ou encore Foufala, issue d'une famille noble mais qui ressemble aujourd'hui à un épouvantail. Ces êtres hors norme ont leur place dans la communauté qui semble vivre en tolérant de la différence.
Arrive au village Marita. Tous tombent sous le charme de la belle orpheline qui vient vivre chez sa grand-mère. Bientôt, Marita et Guédia s'aiment. Mais le chef Tsitsikoré va choisir un autre mari pour elle…

Un aigle plane au-dessus d'un champ de coquelicot dans lequel un cheval blanc est à l'agonie. Il appartient à Guédia, jeune homme pour qui l'animal représente autant un ami qu'une grande richesse. "*Il est mort car l'herbe est mauvaise*", explique Tsitsikoré, celui que tous écoutent et respectent. "*Il y a eu de grandes batailles sur ce champ, beaucoup d'ennemis sont morts et leur sang continue de les venger et de se battre contre nous*" ajoute-t-il. Ainsi débute ce film composé d'images grandioses, d'une situation tragique et de croyances auxquelles personne ne peut échapper. Seuls les fous s'en sont libérés. Le révolutionnaire annonce les grands changements qui vont venir, en fredonnant la Marseillaise et en essayant d'inculquer aux enfants les concepts de liberté, égalité et fraternité. L'affriolante Nagriza se moque bien des règles elle aussi. Elle aime les hommes et ne s'en cache pas. Foufala, la rose devenue fanée, la femme jadis élégante devenue épouvantail, a refusé beaucoup de prétendants. Mais elle a préféré rester seule "*comme la souris des champs plutôt que d'épouser un mauvais parti*". Elioz passe sa vie à chercher l'arbre magique, le poisson d'or ou la pierre qui lui permettraient d'accéder à tous ses désirs. Il y a encore le simplet que la gifle d'un noble pourrait guérir, et celui qui passe sa vie à dormir car ce n'est de toutes façons pas lui qui pourrait changer le monde… Des parias qui sont finalement les plus attachants et les plus fidèles. Ils se montreront d'ailleurs plus ouverts et plus tolérants que les défenseurs de l'ordre et de la tradition. Histoire universelle, celle d'une jeune fille contrainte d'épouser un homme qu'elle n'aime pas, *L'Arbre du désir* est un conte cruel où la loi de la tribu l'emporte sur l'amour, où les victimes sont innocentes et leurs juges leurs bourreaux. Un film raffiné, qui respire la beauté et le drame, la tendresse et la cruauté, l'humour et la tristesse. Un film oscillant entre la tragédie et le burlesque, et où la poésie résonne autant dans les dialogues que dans les images. Magnifique !

Biographie et filmographie : p. 109

Sources

La Revue du cinéma n°436

www.kinoglaz.fr

MARDI 26 JANVIER 2016 - 21H30 - CINEMAS STUDIO

Cycle Nouvelles vagues et avant-garde - Hommage à Tenguiz Abouladzé

Soirée proposée en partenariat avec les cinémas Studio – Une soirée, deux films

L'Incantation (*Vedreba)*

de Tenguiz Abouladzé

(1967)

URSS / Couleurs / 1h17

Réalisation : Tenguiz Abouldzé
Scénario : Tenguiz Abouladzé, Rezo Kvesselava, Anzor Saloukvadzé, d'aprés les poèmes de Vaja Pchavela
Images : Aleksander Antipenlo
Décors : Revaz Mirzachvili
Musique : Nodar Gabounia
Ingénieur du son : Mikhaïl Nijaradzé

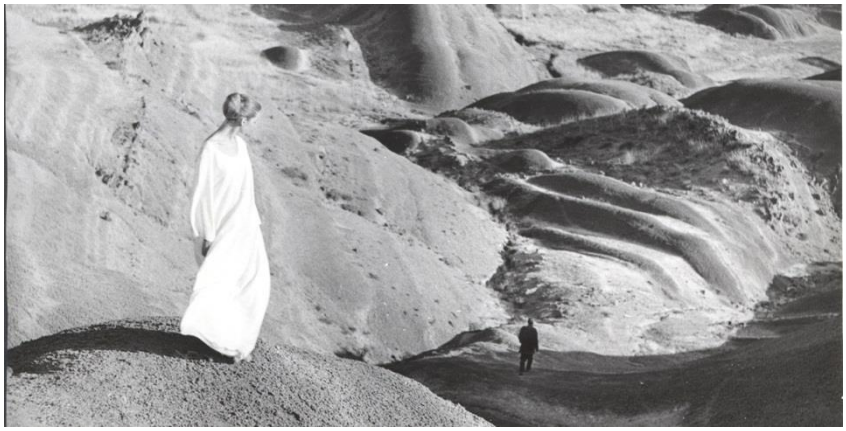


Photo : Arkéion

Interprétation :
Alouda : Tenguiz Artchvadzé
Khvtissia : Spartak Bagachvili
Deva : Roussoudan Kiknadzé
Matsil : Ramas Tchkhikvadze
Voix : larissa Danilina et Irakli Outchaneichvili

Dans un paysage montagneux, une femme vêtue de blanc traverse un champ de blé. Elle arrive devant une bâtisse où elle demande l'hospitalité. Le maître des lieux la lui accorde mais un autre homme s'interpose. Puis une voix commente deux récits symétriques : celui d'un chrétien qui, après avoir tué un musulman, renonce par respect pour son adversaire de lui couper la main comme le voudrait la tradition, et celui d'un musulman qui offre l'hospitalité à un chrétien. Les villageois reconnaissent en ce dernier celui qui a tué le musulman et exigent qu'il soit tué. Mais son hôte refuse d'enfreindre la loi de l'hospitalité.

Deux histoires, deux affrontements liés aux religions, deux drames liés à la loi de la tribu face à la conscience individuelle. Pour la première partie de sa trilogie consacrée à l'intolérance et au fanatisme (avant *L'Arbre du désir* et *Repentir*), Abouladzé met en parallèle deux légendes géorgiennes. La mise en scène est empreinte du mystère des tragédies grecques et le message est de montrer comment la conscience individuelle peut être en conflit avec la tradition et les croyances. "*La loi du cœur est plus chère que celle des ancêtres*" revendique le chrétien qui a renoncé à couper la main du

musulman qu'il a tué, ce qui va le conduire à être abandonné de tous. Ainsi, la révolte individuelle contre la tradition n'est pas souvent couronnée de succès. Elle va engendrer ici de terribles violences. D'ailleurs, pour Abouladzé, ces agissements barbares ne sont pas d'un autre âge. En témoignent ces images d'aujourd'hui, de foule suivant un enterrement ou d'hommes creusant des fosses communes qui vont accueillir d'innombrables morts. A l'image de la femme en blanc, telle une Antigone face à la folie des hommes, les femmes adoptent un comportement humain, où la loi du cœur et la bonté semblent être les seules réponses face à l'intolérance et la barbarie des hommes.

Inspiré de l'œuvre du poète Vaja Pchavela, cette œuvre incantatoire est clairement une protestation contre un pouvoir oppressif et centralisateur. Plastiquement très élaboré, le film atteint une grandeur tragique, pleine de dignité.

Biographie : p. 109

Sources :
Ecran n° 25
www.kinoglaz.fr

LUNDI 1er FEVRIER 2016 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Rohmer et la Nouvelle vague. Naissance d'un style.

Soirée proposée en partenariat avec l'Atelier Super 8

Le Signe du lion

De Eric Rohmer

(1962)

France Noir et blanc 1h40

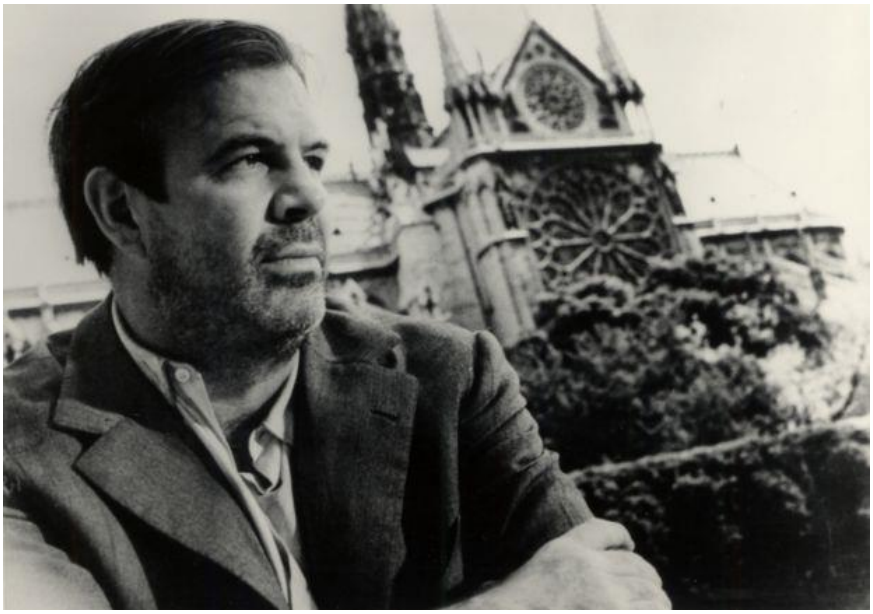


Photo : Les Films du Losange

Réalisation : Eric Rohmer
Photographie : Nicolas Hayer
Son : Jean Labussière
Montage : Anne-Marie Cotret
Musique : Louis Saguer
Production : Claude Chabrol

Pierre Wesserlin : Jess Han
Jean-François : Van Doude
Le clochard : Jean Le Poulain
Dominique : Michèle Girardon
Le mélomane : Jean-Luc Godard
La patronne de l'hôtel : Stéphane Audran

Pierre, un musicien américain proche de la quarantaine, vit à Paris. Il ne fait pas grand-chose de ses journées, ayant fait de la paresse sa philosophie. Il vivote au crochet de ses amis. Le jour où il apprend qu'il hérite d'une tante très riche, il emprunte de l'argent à son ami Jean-François pour fêter cette bonne nouvelle. Mais le lendemain sera particulièrement difficile.

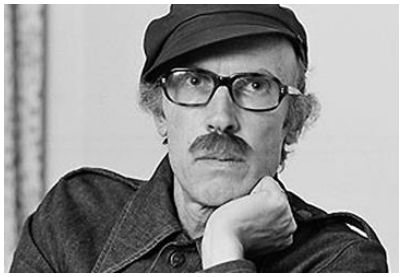
Le Signe du lion est le premier long métrage d'Eric Rohmer. Il s'agit d'une fable morale qui relate la lente déchéance matérielle et morale d'un oisif qui ne se donne aucun mal pour gagner sa vie. Pierre, musicien qui ne passe finalement quasiment pas de temps sur son instrument, va, au cours d'un été, entrevoir que sa vie pourrait basculer et son regard sur le monde va changer. Sans le sou et livré à l'errance sans pain ni toit, son regard sur les choses va changer, Paris devenant pour lui synonyme d'enfermement au milieu d'une architecture étouffante et d'une foule oppressante. Le fanfaron du début qui manifeste sans pudeur sa joie d'hériter, va perdre sa superbe. Cette fable morale est l'occasion pour Rohmer d'offrir une balade dans Paris à la fois belle plastiquement et moralement amère. Dans ce premier long métrage abouti, Eric Rohmer fait preuve

d'un grand sens du cadrage et du montage et la lenteur du film, sans doute déconcertante pour l'époque, n'est pas sans faire penser à *l'Eclipse* d'Antonioni. Tourné en 1959, *Le Signe du lion* ne sort que trois ans plus tard en raison de son insuccès patent. A l'époque, Rohmer a, avec ses amis Rivette, Truffaut, Godard (qui tient un petit rôle dans le film) et Chabrol (qui produit le film) lancé la Nouvelle vague et est le rédacteur en chef des « Cahiers du cinéma ». Aujourd'hui, à l'aune de la connaissance de la totalité de l'œuvre de Rohmer, le spectateur ne peut que constater à quel point *Le Signe du lion* porte en germe les films à venir. «*Jeu de la subjectivité et du réel, de la morale et du comportement effectif, de la chance et de la malchance, du hasard et de la providence, construction de l'espace et appréhension physique des êtres, minutie du détail et résonnance morale du geste le plus infime, toutes les figures du cinéma rohmérien sont au rendez-vous* » (Joël Magny dans « Cahiers du cinéma » N° 392)

Sources :

« Cahiers du cinéma » N° 392 ; février 1987
Guide des films, sous la direction de Jean Tulard, Ed° Laffont, Paris

Eric Rohmer (1920 – 2010)



Eric Rohmer, de son vrai nom Maurice-Henri Joseph Schérer, est un homme de cinéma français de première importance, homme de lettres, critique de cinéma, co-fondateur des *Cahiers du Cinéma* et un des initiateurs de la Nouvelle Vague. Il est l'auteur de nombreux films dont les plus connus sont les *Contes* des saisons, *Pauline à la plage*, *Ma nuit chez Maud*, *Le Rayon vert* … parmi bien d'autres. Il laisse une œuvre qui s'est toujours située à contre-courant des modes, qui a ses détracteurs mais également un public averti et fidèle.

Eric Rohmer est né à Tulle en 1920 et mort en janvier 2010 à Paris. Il ne vient pas d'emblée au cinéma. Il commence par suivre des études de Lettres qui, en toute logique, le mènent à l'enseignement. Parallèlement, il mène un cursus de germaniste. En 1946, il publie son premier et seul roman, sous le pseudonyme de Gilbert Cordier, *Elisabeth.* Cet ouvrage a été réédité en 2007 sous le titre *La Maison Elisabeth* .

Amoureux du cinéma, il écrit des critiques pour différentes revues : *La Revue du cinéma*, *Les Temps modernes*, *Arts*, et fonde sa propre revue, *La Gazette du cinéma*. C'est à cette période et au sein de cet organe qu'il rencontre de jeunes gens prometteurs qui, comme lui, écrivent puis passent derrière la caméra : Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, François Truffaut, Claude Chabrol. Ensemble, ils lancent la Nouvelle vague. Rohmer les encourage à devenir cinéastes, ce qu'ils font, rencontrant le succès bien plus tôt que

lui, qui n'est reconnu qu'en 1969 avec *Ma Nuit chez Maud*.

Il écrit un livre, avec Claude Chabrol, consacré à Alfred Hitchcock, et achève sa formation universitaire par une thèse publiée sous le titre de « Organisation de l'espace dans le Faust de Murnau ». Il admire les films de Buster Keaton, Renoir, Hawks, Rossellini, Mizoguchi, dont ses analyses n'ont pas pris une ride. Aujourd'hui, ses textes sont rassemblés et publiés par les éditions des *Cahiers du cinéma* sous le titre *Le Goût de la beauté*.

Il est rédacteur en chef des *Cahiers du Cinéma* de 1957 à 1963. Mais il quitte la revue, poussé à partir par Rivette, figure de proue d'un mouvement qui se réclame plus moderne que Rohmer. L'élève chasse le maître, ce dernier étant réputé trop conservateur, car persuadé que «*la conservation du passé garantit la possibilité de l'art moderne* » (Le Monde 13/01/10). Cette éviction affecte Rohmer mais l'encourage également à poursuivre une voie très personnelle, hors de toute chapelle.

Ses débuts au cinéma sont un peu difficiles : après la réalisation d'un court métrage, dont il ne reste aujourd'hui plus trace, il entame son premier long métrage, *Les Petites Filles modèles*, qui demeure inachevé. En 1959, il parvient à terminer *Le Signe du lion*, produit par Claude Chabrol, mais à l'issue des premières projections, le film est si mal reçu qu'il ne sort que trois ans plus tard. *Le Signe du lion*, fable morale très lente, est sans doute trop novateur pour l'époque. On y perçoit déjà l'importance que le cinéaste accorde aux temps et aux lieux dans lesquels il situe ses personnages.

De 1964 à 1969, il tourne une vingtaine de films pour la télévision scolaire, commandés par l'Education Nationale. Il crée la série pédagogique « Cinéastes de notre temps », à destination des étudiants et, parallèlement, enseigne le cinéma.

Il devient producteur en 1963, avec la création, avec Barbet Schroeder, de la société « Les Films du Losange », qui produit presque tous ses films. « Les Films du Losange », de par son fonctionnement, est un modèle unique de production durable dans le cinéma français. Les films de Rohmer, tournés à l'économie, coutent très peu et sont donc facilement rentables, même avec un public restreint. Rohmer tourne en extérieur, avec un goût particulier pour la province (Grandville pour *Pauline à la plage*, Dinard pour *Contes d'été*, Clermont-Ferrand pour *Ma Nuit chez Maud*…) De plus, il travaille avec une équipe réduite, et tourne souvent en 16 millimètres, caméra plus maniable que le 35.

C'est cette même année qu'il entame sa série de films baptisée *Contes moraux*, six films d'inspiration littéraire. Le spectateur y suit les pérégrinations de personnages en butte à des questionnements spirituels et moraux, qui cherchent à s'expliquer et à se justifier à eux-mêmes leurs actes. Le thème de cette série est ainsi décrit par Rohmer : « *Tandis que le narrateur est à la recherche d'une femme, il en rencontre une autre qui accapare son attention jusqu'au moment où il retrouve la première* ». Les premiers *Contes* sont *La Boulangère de Monceau* (1963) et *La Carrière de Suzanne* (1962). Le troisième, *La Collectionneuse* (1967) est particulièrement remarqué, ce qui l'encourage à réaliser les trois suivants,

qui lui apportent une large notoriété : *Ma Nuit chez Maud* (1969), *Le Genou de Claire* (1970), qui obtient le Prix Louis Delluc, et *L'Amour l'après-midi* (1972). Il y a un goût de XVIIIe siècle dans les *Contes*, avec des problématiques atemporelles : les intrigues sentimentales, le rôle du hasard dans les relations amoureuses, le destin, l'infidélité, le triangle amoureux. Le réalisateur traite ces thèmes en leur donnant un aspect léger, voire futile, mais avec beaucoup de raffinement et, derrière les apparences, pointent souvent la profondeur, voire la gravité.

Alors que les dialogues sont très écrits, littéraires et sophistiqués, la mise en scène est très simple et efficace. Si le discours est très élaboré, l'image est, au contraire épurée, s'efforçant de montrer la réalité le plus fidèlement et simplement possible. Rohmer refuse de créer des métaphores par le biais des images, qui ne signifient rien d'autres dans ses films que ce qu'elles sont. Chez lui, c'est le langage, toujours sophistiqué, qui fait avancer l'action, qu'il soit dialogué ou intérieur. Outre la langue, ce qui prime davantage encore que le scénario ou la mise en scène, c'est le découpage : *« Savoir où mettre la caméra et savoir le temps qu'elle restera, c'est le seul vrai mystère d'un film* » (*Cahiers du Cinéma* N° 653)

Rohmer pratique une direction d'acteurs très légère, laissant beaucoup de place à l'improvisation après avoir permis aux acteurs une longue imprégnation avec le personnage. Défenseur du cinéma d'auteur, pour lui le réalisateur a un rôle prépondérant en ce qu'il se doit d'être l'auteur des propos, d'être son propre scénariste. Quand il n'écrit pas lui-même ses scenarii, Rohmer s'inspire d'oeuvres littéraires : par exemple pour *La Marquise d'O*, adapté d'après la pièce de Kleist, et pour *Perceval le Gallois*, inspiré de l'œuvre de Chrétien de Troyes dont il élabore lui-même la traduction, en respectant les octosyllabes du texte.

Suite aux *Contes*, il entame une deuxième grande série, les *Comédies et Proverbes* : ici chaque film est inspiré d'une maxime littéraire, devenue un dicton populaire. Les dictons sont soit réels, soit de son invention, créés pour les besoins de la cause. Il y a six *Comédies et Proverbes* : *La Femme de l'aviateur* (1978) ; *Le beau Mariage* (1981) ; *Pauline à la plage* (1982) ; *Les Nuits de la pleine lune* (1984) ; *Le Rayon vert* (1986) qui obtient le Lion d'or à Venise, et *L'Amie de mon amie* (1987). Là encore, l'inspiration provient des Lettres : Rohmer est guidé par l'œuvre d'Alfred de Musset. Il est souvent dit que les *Comédies et Proverbes* sont au théâtre ce que les *Contes* étaient à la littérature. Dans les *Comédies* Rohmer délaisse le discours à la première personne et la voix off pour faire place aux dialogues entre les personnages. Les échanges sont souvent pris sur le vif et conviennent parfaitement aux jeunes comédiens que Rohmer fait travailler pour cette série. Découvreur de talents d'acteurs, il lance les carrières de jeunes qui lui seront fidèles, comme Pascal Greggory, Amanda Langlet, Fabrice Luchini, Marie Rivière, Béatrice Romand, ou encore Arielle Dombasle. Il ne s'interdit bien sûr pas de travailler parfois avec des acteurs chevronnés : par exemple Jean-Louis Trintignant dans *Ma Nuit chez Maud* (1969) et André Dussolier dans *Le beau Mariage* (1982).

Dans *Les Comédies et Proverbes*, les personnages sont avant tout soucieux de l'image sociale qu'ils renvoient d'eux-mêmes. En effet, ils ne sont pas, cette fois, préoccupés par des questions d'ordre moral mais par la volonté de se conformer à l'image que l'on attend d'eux ou qu'ils supposent telle. Ainsi recherchent-ils à accorder leurs désirs amoureux aux normes d'une société bourgeoise.

Les années 1990 sont celles d'une nouvelle série, celle des *Contes des quatre saisons*. Le réalisateur y poursuit ses explorations sur le sentiment et les hasards amoureux. Ici, les personnages parlent beaucoup, et ont des difficultés à prendre des décisions. Ils sont empêtrés par un ego surdimensionné, dont ils souffrent, et qui les étouffent. Ils ont mauvaise conscience. Rohmer achève son oeuvre par un triptyque historique : *L'Anglaise et le Duc* (2001), tiré des Mémoires de Grace Elliott, *Triple Agent* (2004) et *Les Amours d'Astrée et de Céladon* (2007), d'après Honoré d'Urfé. Avec ces films historiques, il tourne néanmoins le dos à une certaine tradition réaliste des films historiques français. Comme dans ses autres films, il ne cherche pas à « faire vrai », refuse le naturalisme.

Il réalise cinq autres films qui ne s'intègrent ni aux séries ni aux films historiques : son premier film, *Le Signe du lion* (1959), *Place de l'Etoile* (1965), *Les Aventures de Reinette et Mirabelle* (1987), *L'Arbre, le Maire et la médiathèque* (1993), et *Les Rendez-vous de Paris* (1995). Le spectateur y retrouve le marivaudage cher au réalisateur, à l'issue duquel la morale triomphe des tentations. Car Rohmer est un cinéaste chrétien dont le grand thème de travail est le combat entre la raison et la chair, entre la volonté et le trouble qui vient la perturber. Les problématiques qui en découlent, à savoir les liens entre objectivité et subjectivité, vérité et mensonge, sont prégnantes au sein de son œuvre. Il analyse les rapports humains avec ironie et tendresse mais sans mollesse : derrière l'apparente légèreté, on trouve surtout une grande rigueur.

Réputé conservateur, il est pourtant très au fait des évolutions, et celles-ci ne lui font pas peur, bien au contraire. C'est ainsi qu'il est un des premiers réalisateurs français à utiliser le numérique, pour *L'Anglaise et le duc*.

Hors des médias et totalement indépendant des modes, il laisse une oeuvre d'une grande cohérence et d'une grande jeunesse, jusqu'à son dernier film, *Les Amours d'Astrée et Céladon* (2007). Rohmer a toujours été discret sur sa vie privée, qu'il a sans cesse protégée des médias. C'est ainsi qu'il explique son refus de présenter *La Marquise d'O* au festival de Cannes : « *Si je dois au public une œuvre faite à son adresse (...) je n'en prétends pas moins rester jalousement maître de ma personne privée. Je ne suis plus d'âge à me guérir d'une timidité devant les foules* » (Nouvel Observateur 14/01/10)

Connu et reconnu en son pays, c'est néanmoins à l'étranger que ses films ont le plus de succès, notamment à New York et à Tokyo, où ils sont perçus comme des incarnations de l'esprit français. Rohmer est décédé en janvier 2010, laissant son public orphelin et un grand vide dans le milieu professionnel, notamment auprès de ceux avec qui il a travaillé.

Filmographie (longs métrages de cinéma uniquement)

1959 : Le Signe du lion
1962 : La Carrière de Suzanne
1963 : La Boulangère de Monceau
1965 : Place de l'Etoile
1967 : La Collectionneuse
1969 : Ma nuit chez Maud
1970 : Le Genou de Claire
1972 : L'Amour l'après-midi
1976 : La Marquise d'O …
1978 : Perceval le Gallois
1981 : La Femme de l'aviateur
1982 : Le Beau Mariage
1983 : Pauline à la plage
1984 : Les Nuits de la pleine lune
1986 : Le Rayon vert
1987 : Quatre Aventures de Reinette et Mirabelle
1987 : L'Ami de mon amie
1990 : Conte de printemps
1992 : Conte d'hiver
1993 : L'Arbre, le Maire et la Médiathèque
1995 : Les Rendez-vous de Paris
1996 : Conte d'été
1998 : Conte d'automne
2001 : L'Anglaise et le Duc
2004 : Triple Agent
2007 : Les Amours d'astrée et de Céladon

Source :
Catalogue Cinémathèque de Tours 2010 - 2011

LUNDI 8 FEVRIER 2016 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Horizons Perdus *(Lost Horizon)*

De Frank Capra

(1937)

Etats-Unis / Noir et blanc / 2h22

Photo : Unzero Films

Réalisation : Frank Capra
Scénario : Robert Riskin
et Sidney Buchman
Photographie : Joseph Walker
Montage : Gene Havlick
Musique : Dimitri Tiomkin
Décors : Stephen Gooson

Interprétation :
Robert Conway : Ronald Colman
Sondra : Jane Wyatt
Alexander P.Lovett : E. E. Horton.
John Howard : George Conway
Henry Barnard : Thomas Mitchell
Maria : Margo
Gloria Stone : Isabel Jewell
Chang : H.B. Warner
Grand Lama : Sam Jaffe

1935 en Chine. L'histoire commence alors que le secrétaire d'Etat anglais aux affaires étrangères, se doit de faire évacuer ses concitoyens du pays qui subit une attaque massive des troupes japonaises. Une fois à bord de l'avion, le secrétaire Robert Conway et ses quatre compatriotes se rendent vite compte que l'avion ne vole pas dans la bonne direction. Détourné par un pirate mongol, il finit par s'écraser au cœur des montagnes tibétaines. Conway et les quatre autres survivants sont recueillis dans la somptueuse lamaserie de Shangri-La. Ils y découvrent un espace dans lequel les habitants vivent en parfaite autarcie, complètement coupés du monde, où règnent harmonie et bonheur…

Lorsque Capra décide d'adapter le roman *Lost Horizon* de l'anglais James Hilton, il sait déjà qu'il s'agit d'un projet ambitieux, peut-être le plus fou qu'il souhaite réaliser depuis le début de sa carrière. C'est lors d'un match de football organisé par la Columbia que Capra annonce à son producteur qu'il envisage d'adapter le livre en film. Mais lorsque le réalisateur révèle au financier Harry Cohn que le film coûterait probablement deux millions de

dollars, ce dernier laisse tomber sa fourchette en lui criant que cette somme ne représente pas moins de la moitié du budget annuel de la Columbia ! Le reste étant partagé par 20 autres films cette année-là. Pour Harry Cohn, il s'agit donc là d'un coup de poker énorme, surtout qu'il n'a jamais lu le livre, se contentant de faire confiance au talent de Capra qui lui avait déjà rapporté cinq statuettes avec New-York - *Miami*. Mais c'est ainsi que les films se faisaient à Hollywood : "*On soutenait le joueur de dés qui avait gagné quatre fois de suite et on misait tous les gains sur son cinquième coup*" dira Capra quelques années plus tard dans son autobiographie.

Les deux compères risquaient gros, ils le savaient. Mais Capra était sûr de son coup, il fallait qu'il réalise ce film. Il expose plus tard dans ses mémoires les raisons qui l'ont poussé à s'orienter vers ce projet, profondément intime et personnel. De sa lecture du roman, Capra explique qu'il a surtout été frappé par un passage où le grand Lama révèle le rêve et la raison d'être de Shangri-La, cette lamaserie tibétaine où, loin de la folie des terres occidentales règnent harmonie et paix. Cette idée, cette utopie d'un monde idéal produit sur lui un tel effet qu'il ne pouvait qu’en faire un film.

Mais une autre raison probablement plus ancrée dans son histoire personnelle motive certainement son choix. En effet, Capra est issu d'une famille immigrée italienne qui débarque aux Etats-Unis alors que le petit Frank n'est âgé que de 6 ans. Dès le début tout le monde travaille, même notre futur réalisateur qui vend des journaux matin et soir pour se payer son école. C'est sans doute dans cet environnement, où la pauvreté rythme le quotidien, que sa vision d'un monde idyllique, qu'il retrouve avec Shangri-La va prendre racine. *Horizons Perdus* fait donc partie de cette catégorie d'histoires qui sont intimement liées à l'histoire personnelle d'un réalisateur. Ces histoires qui les touchent au plus profond de leur être, soit parce qu'elles leur rappellent leur histoire passée, soit parce qu'elles représentent leur vision d'un monde utopique qui les fascinent.

Un dernier élément plus anecdotique témoigne peut-être des raisons qui l'ont poussé à mettre en scène ce roman. Dans son autobiographie, Capra raconte qu'avant sa sortie, le film a bénéficié d'une avant-première en petit comité. Une sorte de projection privée avec une partie du gratin des critiques hollywoodiens. La séance fut une catastrophe, les spectateurs sortaient du cinéma en usant d'une multitude de commentaires sarcastiques à l'égard du film. Deux semaines plus tard, Capra projette le film à San Pedro en Californie devant un public bien plus nombreux, après avoir brulé les deux premières bobines du film. Cette fois-ci le film remporte un succès triomphant, le public en sort subjugué. De cette anecdote, Capra tire sa propre expertise. Il explique que les critiques célèbres qui font le choix de visionner un film dont ils sont l'unique spectateur ou presque, ne coïncide pas toujours avec l'appréciation qu'ils pourraient avoir en visionnant le film en même temps qu'une foule de spectateurs. Beaucoup de critiques pensent que les projections privées leur permettent d'avoir un jugement plus intelligent, plus subjectif s'ils ne sont pas influencés par les réactions de masse du public. Mais si Capra a réalisé ce film, c'est aussi parce qu'il souhaite provoquer des réactions de masse. Avec cette réalisation, il s'interroge sur l'idée du "vivre ensemble". C'est en ce sens que ce

film est un film de masse car il requiert l'opinion d'une réflexion collective. D'où l'importance de projeter le film dans une salle remplie d'une foule de spectateurs, afin de provoquer une réaction de masse. Capra souhaite non pas remettre en cause, mais faire se questionner les gens sur la vision qu'ils ont de leur propre intégration dans la société.

Sources :
Positif n°317-318 : Spécial Capra
Hollywood Story : Frank Capra, autobiographie

Frank Capra (1897 - 1991)

"Il n'y a pas de règles en matière de création cinématographique, seulement des péchés, et le pire péché, c'est l'ennui."

Francesco Rosario Capra naît le 18 mai 1897 à Bisacquino, en Sicile, dans une famille de paysans. Alors qu'il a six ans, sa famille émigre aux Etats-Unis et s'installe à Los Angeles.
Ses parents ayant de modestes revenus, Frank Capra se paie lui-même, grâce à divers petits métiers, ses études d'ingénieur chimiste au Throp Institute (futur California Institute of Technology).
Il débute sa carrière cinématographique en 1921, aux côtés de l'acteur shakespearien Walter Montague, pour qui il met en scène des poèmes.
Ensuite, c'est en se faisant passer pour un technicien de Hollywood qu'il tourne son premier court-métrage, *The Ballad of Fultah Fisher's Boarding House*, d'après Rudyard Kipling.
Puis il fait un stage en laboratoire et trouve d'abord un emploi de scénariste et gagman pour la série *Our Gang*. Après cela, il travaille aux studios Mack Sennet et collabore, en tant que scénariste, aux courts-métrages de l'acteur comique Harry Langdon. C'est pendant cette période qu'il écrit les scénarii de *Plein les bottes*, *L'Athlète incomplet* et *Sa Dernière Culotte*. Ces trois films de Capra avec Harry Langdon correspondront aux trois plus grands succès de l'acteur.
Après l'échec de *Pour l'Amour de Mike* (1927), film pour lequel Capra donne son premier rôle de cinéma à Claudette Colbert, actrice française vivant à Hollywood depuis l'enfance, le réalisateur signe en 1930 avec la Columbia. C'est là qu'il se lie avec le scénariste Robert Riskin, avec qui il collaborera sur de nombreux films. Il reste sous contrat chez Columbia pendant douze ans et donne aux studios ses lettres de noblesse, obtenant des récompenses pour quatre de ses films : Oscar du meilleur réalisateur pour *Grande Dame d'un jour* (1933), *L'Extravagant Mr Deeds* (1936), *Vous ne l'emporterez pas avec vous* (1938) et *New York Miami* (1934) qui rafle aussi, pour la première fois dans l'histoire du cinéma, les Oscars du meilleur acteur (Clark Gable), de la meilleure actrice (Claudette Colbert), de la meilleure mise en scène et du meilleur scénario.
Il varie les genres, alternant films policiers (*The Way of the Strong* - 1928, *L'Affaire*

Donovan - 1929), aventures viriles (*Flight* - 1929, *L'Epave vivante* - 1928) ou encore mélodrames avec mise en valeur d'un personnage féminin, comme Barbara Stanwick dans *The Miracle Woman* (1931), ou *Le Thé amer du Général Yen* (*The Bitter Tea of General Yen*) (1933).

Mais ce qui caractérise davantage encore son cinéma d'avant-guerre relève de « l'Americana », exaltation optimiste de la culture, du folklore et de l'histoire des Etats-Unis. Le ton général des films des années 1930 de Capra est celui d'une Amérique vécue comme aubaine, comme le lieu de tous les possibles pour qui sait fait preuve de volonté et de débrouillardise, auxquelles l'humour n'enlève rien. Même si le système social est corrompu, il est possible à des personnalités libres de s'en sortir, la candeur pouvant même devenir une arme face au cynisme des puissants. Ainsi en va-t-il du faux cynisme du journaliste dans *New York-Miami* (1934), ou de *La Blonde Platine* (1931). Plusieurs films de Capra sont profondément populistes, au sens premier du terme, c'est à dire au sens où c'est l'homme du terrain, le petit entrepreneur avisé (*Rain or Shine* - 1930), le journaliste honnête (*New York-Miami*, *Blonde platine*) ou encore le banquier en proie aux grands trusts (*American Madness* - 1932), monsieur Tout le monde qui parvient à siéger à la plus haute chambre (*Mr Smith au Sénat* - 1939) ou encore *L'Homme de la rue* (1941) qui font avancer les choses.

Capra exalte l'individualisme au mépris des politiques, des intellectuels, voire de l'âme sœur. Car l'amour est très présent dans son oeuvre, Capra étant l'un des pères fondateurs de la « screwball comedy ». Il s'agit de comédies romantiques aux dialogues enlevés, caractérisées par la mise en scène de couples formés de deux êtres que tout semble séparer et qui finissent par s'aimer, malgré les dissensions de caractère et surtout de classes sociales. Ces dernières sont capitales dans l'œuvre de Capra, marqué dès l'enfance par les inégalités sociales, avec son lot d'incompréhensions réciproques. Dans des films comme *Loin du ghetto* (1929), *La Blonde Platine* (1931) ou *Un Amour défendu* (1932), les rivalités sociales portent une ombre au tableau triomphant de l'Americana. Et puis, aux réalités parfois difficiles de son enfance dont Capra se souvient, s'ajoute le traumatisme de la crise de 1929.

Pendant la Seconde Guerre mondiale, Capra assure la direction des Services cinématographiques de l'armée et réalise la série documentaire *Pourquoi nous combattons*, véritable épopée qui célèbre l'idéal démocratique des Alliés face à la montée en puissance des régimes totalitaires. Ce travail l'amène à voyager, à se rendre au front, principalement en Afrique du Nord. Ensuite, de retour à Hollywood, il fonde en 1946, avec George Stevens et William Wyler, la compagnie indépendante Liberty Films, avec laquelle il réalise une fable sociale teintée de fantastique, *La Vie est belle* (1947) et *L'Enjeu* (1948), film sans concession sur la politique. Les deux films reçoivent un accueil mitigé et sont d'une tonalité plus amère et moins idéaliste que les précédents.

Après plusieurs échecs commerciaux, Liberty Films périclite. Capra signe alors, par dépit, avec la Paramount en 1950 et tourne deux films avec Bing Crosby. Mais la magie n'opère plus auprès du public. Capra se désintéresse donc du cinéma pour quelque temps et réalise plusieurs documentaires scientifiques pour la

télévision. Puis il revient au grand écran avec *Un Trou dans la tête* (1959) et *Milliardaire pour un jour* (1961), une reprise de *Grande dame d'un jour (Lady for a Day – 1933).* Si ces films sont bien sûr parfaitement maîtrisés, le ton a changé: Capra ne croit plus en l'Americana; et l'optimisme, après les horreurs de la Seconde Guerre mondiale et l'installation de la Guerre froide, n'est plus de mise. Une vision sombre du monde politique et de ses acteurs s'impose au réalisateur : pour lui, l'époque où tout était possible, où l'honnêteté était une vertu qui portait ses fruits face à la corruption, est une époque révolue. Seule la quête du profit y gagne. Capra se sent dépossédé du tournage de *Un Trou dans la tête*, sur lequel Frank Sinatra, la vedette du film, a la main mise. Il en va de même pour *Milliardaire pour un jour*, son dernier film, réalisé sous la férule de Glenn Ford, acteur principal du film, dont Capra décide que ce sera le dernier.

En 1971, il publie son autobiographie (*Hollywood Story - An Autobiography*), sans concession pour Hollywood, avec lequel il a entretenu, comme beaucoup de ses grands créateurs, un rapport ambigu, composé à la fois de besoin réciproque et d'amertume. D'après John Ford, cet ouvrage est "*le seul bilan définitif lu sur Hollywood*".
Capra meurt en Californie en 1991.

Filmographie

1922 : Fultah Fisher's Boarding House
1926 : Plein les bottes - co Harry Edwards (*Tramp, Tramp, Tramp*)
L'Athlète incomplet (*The Strong Man*)
1927 : Sa Dernière Culotte (*Long Pants*)
Pour l'Amour de Mike (*For the Love of Mike*)
1928 : That Certain Thing
Un Punch à l'estomac (*So This is Love?)*
Bessie à Broadway (*The Matinee Idol*)
The Way of the Strong
Say it with Sables
L'Epave vivante (*Submarine*)
The Power of the Press
1929 : Loin du ghetto (*The Younger Generation)*
L'Affaire Donovan (*The Donovan Affair*)
Flight
1930 : Ladies of Leisure
Rain or Shine
1931 : Dirigible
The Miracle Woman
La Blonde platine (*Platinum Blonde*)
Amour défendu (*Forbidden*)
American Madness
1933 : Grande Dame d'un jour (*Lady of a Day*)

1934 : New York-Miami (*It Happened One Night*)
La Course de Broadway (*Broadway Bill*)
1936 : L'Extravagant Mr Deeds (*Mr Deeds Goes to Town*)
1937 : Les Horizons perdus (*Lost Horizon*)
1938 : Vous ne l'emporterez pas avec vous (*You Can't Take it With You*)
1939 : Mr Smith au Sénat (*Mr Smith Goes to Washington*)
1941 : L'Homme de la rue (*Meet John Doe*)
1944 : Arsenic et vieilles dentelles (*Arsenic and Old Lace*)
1945 : Know Your Ally/Know Your Ennemy
Two Down and One to Go
1947 : La Vie est belle (*It's a Wonderful Life*)
1948 : L'Enjeu (*State of the Union*)
1950 : Jour de chance (*Riding High*)
1951 : Si l'on mariait Papa (*Here Comes The Groom*)
1959 : Un trou dans la tête (*A Hole in the Head)*
1961 : Milliardaire pour un jour (*Pocketful of Miracles*)

Source :
Catalogue Cinémathèque de Tours 2012 - 2013

MARDI 9 FEVRIER 2016 – 15H30 - ESPACE JACQUES VILLERET

Séance jeune public - Ciné-concert

Dans le cadre de « Planète Satourne »

L'Ecureuil coiffeur et autres peintures chinoises - Tout public à partir de 3 ans.

Trois courts métrages d'animation des années 70 et 80, directement issus des Studio d'art de Shanghai, sont accompagnés musicalement par Les Gordon, qui propose une musique alliant sons acoustiques et sons synthétiques, pour un résultat tout en douceur.

Les films, raffinés, colorés et poétiques, sont accessibles aux plus jeunes et enchanteront les plus grands par la complexité et la richesse des techniques utilisées.

Durée totale : environ 35 minutes

L'Ecureuil coiffeur (*Songshu lifashi*) de Jiaxang Pu

1985, 11 minutes, dessin animé.

Créatif, l'écureuil coiffeur propose à ses clients des coiffures hors du commun, mais celles-ci ne sont pas toujours de leurs goûts …

Attendons demain (*Deng mingtian*) de Xiaonghua Hu

1962, 15 minutes, découpage articulé

Quand il pleut, les animaux de la forêt disposent tous d'un abri où se réfugier, tous sauf le singe. Un jour, il déclare qu'il va construire une maison et lance des invitations pour le jour de l'inauguration. Tiendra-t-il parole?

Photo : L'Armada Production – Les films du préau

Le Hérisson et la pastèque (*Ciwei Bei Xigua*) de Boron Wang et Jiaxin Qian

1979, 11 minutes, découpage articulé

Maman hérisson explique à son petit comment récolter les fruits avec ses piquants. Mais un jour, elle se retrouve face à une pastèque, ce qui va lui causer quelques soucis.

Tarif : 4 € - Réservation conseillée au 02 47 74 56 10

LUNDI 15 FEVRIER 2016 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Mr Smith au Sénat *(Mr Smith goes to Washington)*

De Frank Capra

(1939)

Etats-Unis / Noir et blanc/

2h05

Photo : Unzero Films

Réalisation : Frank Capra
Scénario : Sidney Buchman
Photographie : Joseph Walker
Montage : Al Clark, Gene Havlick
Musique : Dimitri Tiomkin
Décors : Lionel Blanks

Interprétation :
Jefferson Smith : James Stewart
Clarissa Saunders Jean Arthur
Le sénateur Joseph Harrison Paine : Claude Rains.
Jim Taylor : Edward Arnold
Le gouverneur Hopper : Guy Kibbee
Diz Moore : Thomas Mitchell
Chick McGann : Eugene Pallette
Ma Smith : Beulah Bondi
Le vice-président : Harry Carey

Jefferson Smith est un jeune homme responsable d'un groupe de boy-scouts dans le Montana. Du jour au lendemain, cet homme naïf et idéaliste se retrouve propulsé sénateur à Washington, à la suite d'une combine manigancée à son insu. Se rendant vite compte que la plupart des sénateurs se contentent de voter les lois qui leurs sont proposées, Smith décide de soumettre son propre projet de loi. Il souhaite construire un camp de vacances pour enfants. Seulement il doit faire face à l'opposition virulente d'un industriel et d'un sénateur qui envisagent de bâtir un barrage sur le même emplacement que celui prévu pour le camp de scouts…

La grande force de ce film réside dans la critique faite des idéaux démocratiques américains. Capra manipule à la perfection cette ambivalence entre satire et apologie d'un système politique gangrené par l'influence des puissants. Mais notons qu'à aucun moment il ne prend le risque de s'enfermer dans une critique de nature idéologique. Il en est au-delà ou en deçà, car n'oublions pas que les films de Capra

sont des fictions et non des thèses. Nous sommes ici dans le registre de la fable morale, tout en sachant que c'est la fable qui fait la morale. Et Capra compose cette fable à partir de deux forces qui s'opposent, la vérité et le mensonge.

La vérité s'exprime par le biais de Jefferson Smith, ce jeune homme naïf qui, à force d'entêtement et de persuasion, va tenter de contrecarrer les plans de ses détracteurs dans leur projet de construction d'un barrage. Durant la première partie du film, la naïveté de Smith fait de lui un homme ridiculisé, victime de la calomnie de ses adversaires. Ce n'est qu'après, qu'il se rend compte du contraste qui existe entre les valeurs démocratiques, défendues par les pères fondateurs que sont Lincoln ou Washington et la réalité politique de l'époque (des années 30), dominée par l'intérêt personnel.

L'autre force centrale qui compose cette fable, le mensonge, est représentée par Joseph Harrison Paine. Paine fait partie de ces sénateurs soumis aux pouvoirs des grands industriels véreux qui n'hésitent pas à se servir du pouvoir politique afin de réaliser leurs projets lucratifs. Lorsque Paine prend conscience que Smith envisage de bâtir un camp de scout sur le même emplacement que le barrage, il va user de stratagèmes calomnieux pour le décrédibiliser auprès de ses collègues et à plus grande échelle, grâce à l'instrumentalisation de la presse, auprès de la société américaine.

Mais tout ce processus mensonger n'aurait pas pu se réaliser sans l'intervention de Jim Taylor, l'industriel véreux à l'origine de la construction du barrage. En effet, cet homme, incarné par l'excellent Edward Arnold, espère un fort retour sur investissement une fois que l'édification du barrage sera terminée. C'est lui qui n'hésite pas à faire pression sur Paine en lui rappelant qu'il n'aurait probablement pas été réélu sénateur sans son influence. Paine doit donc se soumettre à l'autorité de Taylor s'il ne veut pas perdre sa place au Sénat.

Nous sommes donc au cœur d'une affaire politique dans laquelle la corruption de Taylor se cache sous le mensonge de Paine. Une affaire dans laquelle l'individualisme, l'idée fondamentale, devient le ressort dramatique essentiel du film. L'histoire étant de savoir si un naïf comme Smith, dans sa candeur, arrivera à révéler la noirceur des salauds. Et c'est précisément là que se joue la morale de cette fable "capraesque".

Sources :

Hollywood Story : Frank Capra, autobiographie, éditions Stock, 1976
Revue « Positif », n°317-318, juillet-août 1987 ; n°441, novembre 1997.
Revue « Positif », n°441, novembre 1997.

Biographie : voir page 122

LUNDI 22 FEVRIER 2016 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Cycle Nouvelles vagues et Avant-garde

Placido

de Luis Garcia Berlanga

(1961)

Espagne Noir et blanc 1h27

Photo : Tamasa

Réalisation : Luis Garcia Berlanga
Scénario : Rafael Azcona et Luis Garcia Berlanga
Montage : José Antonio Rojo
Musique originale : Miguel Asins Arbo
Photo : Francisco Sempere

Interprétation :
Placido : Casto Sendra
Gabino Quintanilla : José Luis López Vázquez
Emilia : Elcira Quintillá
Doña Encarna de Galán : Amelia de la Torre
Julián Alonso : Manuel Alexandre
Marilú Martínez : Amparo Soler Leal

Placido est un petit prolétaire espagnol dont le principal objectif de la soirée est de payer la traite de son triporteur acheté à crédit. Seulement, c'est la nuit de Noël et un industriel fait sa publicité en organisant une soirée de charité "Invitez un pauvre à dîner pour le réveillon ! ». Les riches doivent inviter un pauvre chez eux pour partager le repas de Noël. Malgré lui, alors qu'il part à la recherche des sous manquants pour payer sa traite, Placido se retrouve entraîné avec sa famille dans l'organisation de ce fou réveillon de Noël.

Comédie noire écrite en collaboration avec Rafael Azcona, *Placido* est l'une des plus grandes réalisations de Luis Garcia Berlanga. A travers le triporteur du personnage Placido, Berlanga entraîne le spectateur dans les différentes classes sociales de l'Espagne franquiste. Plus le niveau sur l'échelle sociale est élevé, plus la critique est grande.

Tout d'abord, il y a la dénonciation de l'action de l'industriel, « roi de la cocotte-minute », qui fait sa publicité sur le dos des pauvres. L'invitation de stars pour la cérémonie, puis le slogan « Invitez un pauvre à dîner pour le réveillon ! » montrent, ou simulent une certaine générosité de la part des bourgeois.

La bourgeoisie très catholique accueille un pauvre ou un vieux solitaire pour partager le festin de Noël. Cela peut paraître en

accord avec la mentalité chrétienne, mais en observant le déroulement des repas dans les différentes familles, la charité s'avère être très hypocrite. Les hôtes s'agacent de la moindre toux de leur invité, et même de leur moindre geste ou parole. Ils accueillent ces personnes uniquement pour dorer leur image auprès des autres, car l'image renvoyée est bien la seule chose qui préoccupe vraiment ces bourgeois.

Lorsqu'un pauvre se trouve gravement malade dans la luxueuse demeure, l'anxiété des maîtres de maison est due à ce que pourraient penser les autres si l'homme venait à mourir chez eux. En aucun cas l'aspect humain ne préoccupe ces bourgeois qui ne masquent absolument pas leur hypocrisie. Cette fausse charité en devient même humiliante pour les pauvres qui savent bien qu'ils ne sont pas les bienvenus et que tout est organisé dans un but uniquement intéressé. Paradoxalement, cette charité est purement égoïste. Pour ces raisons-là, aucun ne semble montrer une reconnaissance envers ces bourgeois qui leur offrent un repas en ce soir de Noël. Ils n'hésitent pas à se servir allègrement. Le réalisateur confiait dans une interview pour « Les Lettres Françaises » « *C'est dans cette complexité des réactions humaines que réside la profondeur du film, plus que dans l'aspect satirique de la dénonciation de cette espèce de « trafic » moral que constitue la charité faite à ces pauvres.* »

A travers cette charité hypocrite, immorale et provocante, l'Église est également visée par la dénonciation du réalisateur, notamment lorsque le prêtre secoue la tête du pauvre homme presque inconscient pour le marier de force. L'Église cautionne cette action de fausse charité.

En plus de cette dénonciation de l'hypocrisie bourgeoise omniprésente dans l'Espagne franquiste, le film expose une vision triste et réaliste de la vie des pauvres. La famille de Placido se livre par exemple à une course effrénée la nuit de Noël pour payer sa traite avant de manger son repas qui sera finalement on ne peut plus maigre.

Le style de cette satire sociale peut faire penser au néo-réalisme italien, rempli de réalisme et de férocité. Cependant *Placido* trouve son fondement dans le picaresque espagnol typique, avec un héros dont les aventures permettent de contester l'ordre social établi. Berlanga lui-même disait « *le ton de mon film avec sa cruauté et son humour noir, relève directement du picaresque espagnol typique.* » (interview, livret du distributeur Tamasa).

Pour cette dénonciation, Berlanga a choisi de faire un film burlesque, rapide, au rythme effréné. Les acteurs ont un jeu exagéré, beaucoup de mimiques lors des nombreuses bousculades ou disputes. L'égoïsme est présent chez tous les personnages, y compris les plus pauvres et Placido lui-même. Chacun parle dans son coin, personne n'écoute personne, ce qui met en valeur l'absence de communication entre les individus. Certaines critiques jugent cela comme un « *intarissable bavardage* » (Cahiers du cinéma n°135). Mais tout cela correspond exactement au comique espagnol : burlesque, horrible, grotesque, rempli d'humour noir. Ce film a demandé un énorme courage politique de la part de Berlanga tant la critique du régime franquiste est visible et ouverte. L'action publicitaire d'inviter un pauvre à sa table est d'ailleurs inspirée d'une campagne de charité menée par Franco lui-même. Ainsi, le style comique du film est la solution de Berlanga pour passer outre la censure, car on ne peut rien contre le rire.

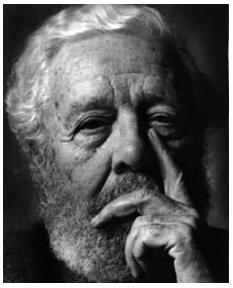
Télérama dit que « *la réussite de Berlanga est d'avoir fait de Placido la satire la plus*

impitoyable de la société espagnole qu'on ait jamais vu à l'écran. ». Le film a été nominé au Festival de Cannes en 1962 et pour le Meilleur Film Etranger aux Oscars la même année.
Il est ressorti en salles et DVD en mai 2015.

Sources :
Critikat.com
Dvdclassik.com
Culturopoing.com
Cahiers du Cinéma, juin 1962,n°132
Cahiers du Cinéma, septembre 1962, n°135
Cinéma, juin 1962, n°67
Livret de Tamasa distribution

Luis Garcia Berlanga (1921 - 2010)

Luis Garcia Berlanga est un réalisateur espagnol né à Valence le 12 juin 1921. Il intègre un collège privé, et a quinze ans lorsque la Guerre civile espagnole éclate. Il fait ensuite parti du corps formé par des volontaires espagnols et portugais sous la dictature franquiste, qui combattra sur le front russe, lors de la Seconde Guerre mondiale. Lorsqu'il revient en Espagne, il étudie le droit et intègre ensuite la faculté de lettres qu'il abandonnera. Parallèlement, il travaille comme décorateur et se passionne pour la peinture et le cinéma. En 1947, il intègre l'Institut de Recherches et d'Expérimentation Cinématographique de Madrid, et obtient son diplôme deux années plus tard, en proposant un court-métrage intitulé *Le Cirque*. Il travaille aussi sur le scénario d'un autre format court, *Cerco de ira*, avec d'autres étudiants de sa promotion. Mais il obtient sa première distinction grâce à l'écriture de *Famille Provisoire* (un autre court-métrage), en ayant pour partenaire José Luis Colina.



Il réalise son premier film en 1951, *Esa Pareja Feliz*, en collaborant avec Juan Antonio Bardem. Il s'agit d'un long-métrage comique, inspiré de *Antoine et Antoinette* (1947) de Jacques Becker.
Cocasses, voire naïves, les réalisations de Berlanga sont empreintes d'humour et de poésie. Mais son film suivant sera le premier satirique. Il continue de travailler en compagnie de Bardem sur *Bienvenue Mr Marshall*, qui obtient un grand succès au Festival de Cannes puisqu'il reçoit le Prix International du film de la bonne humeur. Il s'agit d'une "fable ironique", contant la situation espagnole en 1950, en attente du fameux plan Marshall venu des Etats-Unis. Son film suivant est une commande de Benito Perojo (producteur espagnol). Il s'agit de réaliser une œuvre inspirée de l'opérette *Les Bohémiens*. Mais le projet finit par prendre davantage d'ampleur, puisque quatre personnes vont finalement collaborer sur ce qui deviendra

Vio A la vista (1953) : Juan Antonio Bardem, Neville, Colina et enfin Berlanga. Mais le film fut rejeté par la critique qui le qualifia de "médiocre", sans parler de son échec commercial. On leur reprocha même de plagier le célèbre film *Les Vacances de Monsieur Hulot*, de Jacques Tati.

En 1956 il présente sa nouvelle œuvre, *Calabuch*, au festival de Venise. Il est plutôt bien accueilli par la critique et le public, même si l'intrigue est jugée trop "timide", car pas assez dénonciatrice. Elle met en scène l'histoire d'un scientifique fuyant son pays pour avoir trop collaboré avec les autorités. Beaucoup comparent ce film au suivant, *Los Jueves Milagro*, alors qualifié de "désastreux" par les critiques. Le réalisateur décrit la vie d'un petit village dont l'économie s'effondre. Des farceurs décident alors de faire croire que l'eau de la rivière possède des vertus, puisque bénie par un saint. L'œuvre sera victime de censure, et la production contrôlera les moindres faits et gestes du cinéaste, et ce, pendant quatre ans. Cette expérience nuira à sa réputation puisqu'il sera considéré comme peu conciliant, et en dehors des réalités économiques de production cinématographique.

Ces quatre années de censure ont fortement influencé son travail et son style : le réalisateur passe d'un humour candide et encore léger à un autre radicalement différent, saisissant et sombre. Certains professionnels pensent que cela vient de sa collaboration avec Rafael Azcona, un écrivain à l'humour noir, avec qui il travailla sur *Placido* (1961). Il s'agit de la deuxième plus grande réalisation du cinéaste espagnol, puisque le film fut nominé aux Oscars la même année. Cette œuvre propose une vision moins idéalisée de la réalité, plus crue et acerbe. Le cinéaste revient dans l'industrie cinématographique en s'imposant plus que jamais. Puis, il continue de travailler avec Azcona, notamment sur *Les Quatre Vérités*, qui fut un véritable échec, aussi bien critique que commercial. Mais en 1964, le cinéaste persiste et réitère sa collaboration pour réaliser *Le Bourreau*. Le réalisateur présente un cas particulier, celui de José Luis, un employé de pompes funèbres. Il rencontre la fille d'un bourreau et se marie avec elle. Mais pour continuer à vivre dans le logement du beau-père, José Luis doit lui succéder dans ses fonctions et devenir bourreau à son tour, même s'il reste persuadé de l'inutilité de la peine de mort. Le réalisateur présente un récit non linéaire et singulier, une mise en scène à laquelle le public était jusqu'alors peu habitué et qui souffrira de censure.

Berlanga poursuit sa carrière en réalisant *Las Piranas*, en Argentine, en 1967. Il fait une fois de plus appel à Rafael Azcona afin d'écrire une histoire traitant des rapports entre hommes et femmes. Ce film sera le premier d'une longue série d'œuvres consacrées aux relations de couple, y compris sexuelles. Il poursuivra avec *Vivan Los Novio!* en 1969, et *Grandeur Nature* en 1973-1974 (avec Michel Piccoli). Ce dernier évoque l'intimité qu'un dentiste entretient avec sa femme, qu'il finit par délaisser au profit d'une poupée gonflable. Il fut très mal reçu : en effet, pendant deux ans le film fut censuré (non distribué), et fut aussi à l'origine de manifestations féministes qui accusèrent le réalisateur de ne considérer la femme que comme un objet sexuel.

Puis, sa carrière prend un autre tournant. Luis Garcia Berlanga décide de s'attaquer (toujours en compagnie de Azcona) à la bourgeoisie espagnole franquiste en quatre volets : *La Carabine nationale* (1977), *Patrimoine National* (1980), *National III*

(1982) et enfin *La Vaquilla*. Ces films permettent de revenir sur les années de guerre civile en exerçant une critique acérée du gouvernement imposé par Franco.

Moros y cristianos signe la dernière collaboration de Berlanga et Azacona. Le film traite du combat qui sévit en Espagne entre les républicains et les nationalistes. Par cette réalisation profondément humaniste, les deux scénaristes pronent la réconciliation entre frères ennemis.

Une fois les ennuis avec la censure passés, Berlanga se sépare de Azcona pour la réalisation de *Todos a la carcel* (1993). Le film obtient trois prix aux Goyas : celui du meilleur réalisateur, de la meilleure réalisation et enfin du meilleur son. Il s'agit une fois de plus d'une comédie satirique. Le réalisateur poursuit son ascension sur le devant de la scène avec *Paris-Tombuctu* dans lequel il retrouve Michel Piccoli. Le cinéaste y narre l'histoire de Michel, chirurgien esthétique à Paris et dépassé par une vie de famille en laquelle il ne se reconnaît pas. Du jour au lendemain, il décide alors de tout quitter pour partir à Tombouctou en vélo.

Luis Garcia Berlanga compte parmi les réalisateurs espagnols qui subirent la censure du régime franquiste, de par son style à la fois comique et très critique.

Ses collaborations, notamment avec Bardem et Azcona lui permirent de poursuivre dans cette voie, et de faire partie des cinéastes qui relancèrent l'industrie cinématographique en Espagne après la Seconde Guerre mondiale.

Le réalisateur meurt le 13 novembre 2010 à Madrid, à l'âge de 89 ans.

Source : Catalogue Cinémathèque de Tours 2014 – 2015

LUNDI 29 FEVRIER 2016 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Cycle Nouvelles vagues et Avant-garde

Le Prix d'un homme (*This Sporting Life)*

De Lindsay Anderson

(1963)

GB / Noir et blanc / 2h14

Réalisation : Lindsay Anderson
Scénario : David Storey, d'après son roman “This Sporting Life”
Photographie : Denys Coop
Musique : Roberto Gerhard
Montage : Peter Taylor
Directeur artistique : Alan Withy

Photo : Park Circus

Interprétation
Franck Machin : Richard Harris
Margaret Hammond : Rachel Roberts
Gerald Weaver : Alan Badel
Johnson : William Hartnell
Maurice Brathwaite : Colin Blakely

Au cours d'un match de rugby, Franck Machin, ancien mineur devenu joueur de rugby professionnel, reçoit un coup violent dans la mâchoire. Alors que le dentiste lui soigne en urgence les dents, et à demi conscient par l'anesthésie, il se remémore les circonstances qui l'ont amené à devenir joueur professionnel.

Franck est mineur et sportif. Sa constitution et son énergie lui valent d'être remarqué par les responsables de l'équipe locale et il décroche un contrat de joueur professionnel. Avec le contrat, arrivent l'argent et le succès. Il fait désormais partie des idoles sportives. Mais Franck habite toujours chez sa logeuse, Margaret Hammond, une jeune veuve et ses deux enfants. Il réussit à en faire sa maîtresse mais ne parvient pas à faire tomber la barrière que Margaret semble avoir érigé entre elle et le monde extérieur. Alors que pour Franck tout est permis, tout est possible grâce à l'argent, Margaret est liée a un passé d'interdits et de peurs. Son mariage a été un échec, elle se sent responsable de la mort de son mari et craint de commettre une nouvelle erreur avec Franck.

De son côté, le jeune Franck comprend, après l'ivresse apportée par l'argent, qu'il est devenu en quelque sorte la propriété, la "chose" des riches industriels qui financent

le club. La vision que donne ici Anderson du sport professionnel et du décalage entre les joueurs et leurs financeurs, témoigne de son don d'observation autant que de son désir d'ancrer son récit dans le réel. Il nous livre une analyse sociale de la vie dans ses contrées minières du nord de l'Angleterre et dévoile les pratiques, les mœurs et les "combines" du sport professionnel, sans pour autant les condamner.

Adapté du roman « This Sporting Life » de David Storey, et scénarisé par l'auteur du roman, le film ne suit pas le livre à la lettre, mais en garde les principaux personnages et épisodes. D'ailleurs, le jour de la première, David Storey affirmait avoir retrouvé à l'écran les mêmes émotions qu'il avait cherché à mettre dans son livre. Un livre, qui plus est, grandement autobiographique : l'auteur a vécu là où le film a été tourné et il a été joueur de rugby professionnel. Pour Anderson cependant, *Le Prix d'un homme* n'est pas un film sur le sport, ni sur le monde ouvrier du nord de l'Angleterre. "*C'est d'abord l'étude d'un tempérament, le portrait d'un homme puissant et agressif, très physique, mais qui a aussi une grande sensibilité et un besoin d'amour dont il n'a pas conscience. Nous n'avons pas fait un film sur un ouvrier, mais sur un homme qui sort de l'ordinaire et sur une relation qui sort de l'ordinaire*". Admirablement interprété par Richard Harris qui incarne à merveille ce sportif ambitieux, cet être en mal d'amour et de reconnaissance, ce personnage complexe, *Le Prix d'un homme* est un film d'une grande force.

Sources :

Cinema.encyclopedie.films.bifi.fr

Citizenpoulpe.com

L'âge d'or du cinéma européen dirigé par Denitza Bantcheva

Lindsay Anderson (1923 - 1994)

Polémiste, journaliste et metteur en scène pour le théâtre, la télévision et le cinéma, Lindsay Anderson est une grande figure du cinéma britannique. Né en Inde en 1926, ses études à Oxford sont interrompues par sa mobilisation pour la Seconde Guerre mondiale. Après la guerre, en 1946, il créé la revue cinématographique engagée *Sequence,* avec Karel Reisz, Peter Ercson et Gavin Lambert. Ils y font la promotion d'un cinéma engagé, plus conscient sur la réalité sociale du Royaume-Uni tout en restant artistique. Anderson écrit également beaucoup sur deux réalisateurs qu'il admirait beaucoup, Humphrey Jennings et John Ford dont il ne cesse de revendiquer l'influence. Il disait tout ce qu'il pensait dans cette revue et continua jusqu'à la fin de sa vie, malgré l'arrêt de disparition de *Sequence* en 1952.

Il continue ensuite la rédaction cinématographique en écrivant des critiques dans The Times et The Observer et des articles sur le fond dans Sight and

Sound. En 1956, il rédige l'article « Stand up ! Stand up ! » dans lequel il prône un cinéma libre et critique. Au National Film Theater la même année, il présente des films de jeunes réalisateurs dont son propre court-métrage *O Dreamland*, le tout sous le nom de Free Cinema. Ces programmes Free Cinema se sont poursuivis jusqu'en 1959. Cette idée n'est pas nouvelle puisqu'en 1948 il disait déjà : "*Nous revendiquons un cinéma dans lequel on puisse faire des films aussi librement que lorsqu'on écrit des poèmes, peint des tableaux, compose des quatuors à cordes…*" (L'âge d'or du cinéma européen, Denitza Bantcheva). Il est aujourd'hui encore une des figures du Free Cinema.

En 1948, il commence à réaliser des courts métrages documentaires sur des aspects sociaux que le cinéma britannique ne représentaient pas. *Meeting The Pionneers* (1948) est son premier court-métrage amateur, suivi par d'autres tels que *O Dreamland* (1953) ou Every Day Except Christmas (1957) réalisés pour des petites productions.

Thursday's Child, qui raconte l'éducation de jeunes enfants, lui a permis de remporter l'Oscar du Meilleur Court-métrage Documentaire. Dans le même temps, il exerce en tant que réalisateur pour le théâtre et la télévision, par exemple en supervisant la production d'un documentaire *March to Aldermaston* sur une manifestation contre la nucléarisation du Royaume Uni.

Il signe son premier long-métrage en 1963, *Le Prix d'un Homme* (*This Sporting Life*), une adaptation sombre du roman de David Storey. L'une de ses œuvres les plus connues a mis plusieurs années avant de pouvoir voir le jour. Le scénario de *The Crusader*s, qui deviendra *If...*, est prêt dès la fin des années 1950 mais a nécessité plusieurs réécritures. Ce long-métrage sur un groupe de collégiens dénonce le conformisme pédagogique moral et social de la société britannique. Il sort en 1968 alors que de nombreuses manifestations étudiantes ont lieu à travers le monde. Malgré les polémiques suscitées par *If...*, le film remporte une Palme d'Or au Festival de Cannes en 1969.

Très critique envers le monde et plus particulièrement la société anglaise, Anderson donne une vision très lugubre des institutions britanniques, de son Etat et de la société. Toujours aussi accusateurs de la société anglaise, *O Lucky Man* (1973) et *Britannia Hospital* (1982) sont cependant des échecs commerciaux. Profondément déçu, Anderson en tire la conclusion suivante : « *Les Britanniques sont décidément trop conservateurs* » (L'âge d'or du cinéma, Denitza Bantcheva). Lindsay Anderson est gagné par le pessimisme après une longue lutte à travers le cinéma, le théâtre et les articles de journaux, et disait souvent peu avant sa mort « *Je crois que rien ne changera jamais au Royaume-Uni...* » (L'âge d'or du cinéma, Denitza Bantcheva). Il meurt en France en 1994.

Filmographie :

Courts-métrages :

1948 : Meet the Pionneers
1952 : Wakefield Express
1953 : Thursday's Children
1953 : O Dreamland
1957 : Every Day Except Christmas

Longs-métrages :

1963 : This Sporting Life
1966 : The White Bus
1967 : The Singing Lesson
1968 : If…
1973 : O Lucky Man !
1982 : Britannia Hospital
1987 : The Whales of August

Sources :
Larousse, Dictionnaire du cinéma
L'âge d'or du cinéma européen chefs-d'œuvre des années 1950-1970, Denitza Bantcheva
www.fandango.com
www.universalis.org

VIVA IL CINEMA!

Les Journées du Film Italien 3ème édition

Du 2 au 6 mars, cinq jours consacrés au cinéma italien, co-organisées avec l'Association Henri Langlois, l'Université François Rabelais, la Dante Alighieri et Ciné Off.

Le programme de cette manifestation sera disponible à partir de décembre sur le site des Journées du Film Italien, les sites des structures co-organisatrices et sur Facebook.

En janvier, un programme version papier sera disponible dans les structures culturelles.

VENDREDI 11 MARS 2016 - 20H30 - MEDIATHEQUE F. MITTERRAND

Cycle La censure dans le cinéma français

Soirée proposée en partenariat avec la Médiathèque François Mitterrand
Entrée gratuite

Le Petit Soldat

De Jean-Luc Godard

(1960)

France / Noir et blanc / 1h27

Réalisation : Jean-Luc Godard
Scénario et dialogues : Jean-Luc Godard
Photographie : Raoul Coutard
Musique : Maurice Leroux

Interprétation
Bruno Forestier : Michel Subor
Véronica Dreyer : Anna Karina
Jacques : Henri-Jacques Huet
Paul : Paul Beauvais
Laszlo : László Szábó

Mai 1958, à Genève, en pleine guerre d'Algérie. Bruno Forestier, un reporter du Service d'information française, a déserté et s'est réfugié en Suisse. Un groupe d'extrême droite français proche de l'OAS le repère, l'embauche sous la contrainte du chantage et lui donne pour mission de tuer un journaliste politique de la radio suisse. Bruno Forestier s'y refuse, par manque de conviction politique. Parallèlement, ce jeune homme amoureux de la poésie d'Aragon et jusqu'alors idéologiquement détaché des événements politiques liés à la guerre d'Algérie, rencontre la belle Véronika, fantasque et très jolie russe vivant à Genève. Il en tombe amoureux. Son rêve est de réussir à fuir au Brésil avec elle. Mais ses « employeurs » ne lui laissent aucun répit et il croisera la route de militants du FLN. Il sera donc, ainsi qu'il le dit, à la fois « poursuivi par les Français et démasqué par les Arabes ».

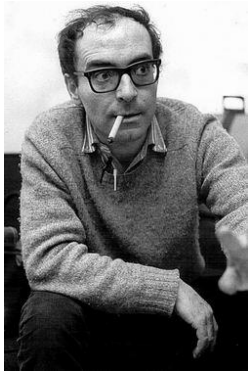
Deuxième long métrage de Godard, qui vient de sortir *A Bout de souffle*, dont le succès fut retentissant et qui fit entrer Godard dans la cour des grands rénovateurs du septième art, *Le Petit Soldat*, film à première vue moins impressionnant que le précédent, représente pourtant un jalon à la fois dans l'œuvre de Godard et dans l'histoire du cinéma français. En effet, c'est la première fois que, sous couvert de fiction, un

réalisateur aborde si franchement et « à chaud », ce qu'on nommait à l'époque «les événements», façon faussement commode de na pas parler de la guerre d'Algérie. Or, Godard aborde nettement le conflit et un de ses aspects les plus terribles et refoulés, la torture. Godard n'aurait pas pu tourner un tel film en France mais réussit à le faire en Suisse, pays dont il a la nationalité. Le fait de casser le silence vaudra au film d'être interdit des écrans pendant trois ans, jusqu'en 1963, après la signature des accords d'Evian. Godard montre la torture telle qu'elle était, avec une précision documentaire, ce qui n'était pas montrable pendant la guerre. Pour ce faire, le cinéaste adopte le point de vue d'un personnage lié à un groupuscule proche de l'OAS, prenant ainsi le contrepied de ses propres idées. Ce processus artistique de mise à distance vis-à-vis de lui-même lui valut d'ailleurs, malgré ses opinions anticolonialistes, d'être mal compris et critiqué par une partie de la gauche française. Le caractère individualiste du personnage, qui n'est en rien un militant, déplut fortement à une certaine critique de gauche quand les censeurs du pouvoir gaulliste ne supportèrent pas que l'on parle de l'Algérie et, de plus, que ce soit à travers les yeux d'un déserteur, d'un traitre égoïste.

Mais Godard, en plus du projet politique, en a un second avec ce film, qui s'apparente à un véritable manifeste esthétique « godardien ». Il s'amuse, citant dans son propre film, ses intentions, sa vision de ce qu'est le cinéma. Il réussit à intégrer ses intentions esthétiques au sein de l'histoire qu'il raconte. A cet égard, la longue scène dans laquelle Bruno Forestier photographie Véronika Dreyer (au nom si cinéphilique …) est tout à fait étonnante de maîtrise. C'est dans *Le Petit Soldat* que Godard affirme et conceptualise, via la voix off du narrateur qu'est le personnage de Bruno Forestier, que « *la photographie, c'est la vérité et donc le cinéma, c'est 24 fois la vérité par seconde* ». Godard s'amuse avec cette voix off au texte si beau : il se permet même l'audace de faire évoquer par son narrateur son ami photographe Raoul Coutard, véritable chef opérateur du film, grand nom de la Nouvelle vague française. La photographie du *Petit Soldat* est très belle, jouant sur toutes les nuances de gris et offrant des images des lumières de la ville la nuit d'une saisissante modernité. Et quand, au téléphone, Véronika affirme, comme contre vérité évidente, quand elle apprend le départ de son amant Bruno, « *je ne suis pas triste, je ne suis pas amoureuse de vous, je ne vous embrasse pas tendrement* » fait magnifiquement écho au « je ne vous aime pas, je ne vous aime pas, je ne vous aime pas » dit par l'héroïne amoureuse dans *Lettre d'une inconnue* de Max Ophuls.

Avec ce film Godard réussit donc à la fois à raconter une histoire qui tient le spectateur en haleine, à produire une œuvre terriblement politique grâce à un personnage refusant le militantisme, a lever le lourd tabou de la torture, et à s'affirmer comme un des grands rénovateurs de formes du cinéma.

Jean-Luc Godard (1930)



Jean-Luc Godard est un cinéaste majeur. Son nom, très lié à l'histoire de la Nouvelle vague française, évoque un cinéma connu et reconnu internationalement, prolifique, intellectuel, sensible. Très variés de par leurs genres ou leurs factures, les films de Godard portent en eux une « patte » qui leur est commune, celle d'une remise en cause permanente de l'ordre des choses.

Jean-Luc Monod est né le 3 décembre 1930 à Paris, d'une famille franco-suisse de banquiers et de pasteurs protestants. Son enfance se déroule entre la France et la Suisse et il fait ses études entre Nyon et Paris. Il passe en réalité plus de temps dans les ciné-clubs et à la Cinémathèque française que sur les bancs de l'université et rate son examen d'entrée à l'IDHEC.

C'est sous la houlette de son professeur de lettres, Eric Rohmer, qu'il commence au début des années 50 à écrire dans la « Gazette du cinéma », avant de rejoindre l'équipe des « Cahiers du cinéma ». Après un séjour aux Etats Unis, il rentre en Suisse en 1954 et tourne ses premiers courts métrages (*Opération béton*, *Tous les Garçons s'appellent Patrick*, *Charlotte et son Jules*, *Une Histoire d'eau*, co-réalisé avec François Truffaut). En 1959, il réalise *A Bout de souffle*, critique du thriller américain, qui se caractérise par un montage déconcertant, de nombreux faux raccords et une vision quasi documentaire de Paris. Dans ses premières réalisations, il dessine un monde de déracinés et de petits gangsters. En 1961, Godard épouse Anna Karina, actrice, dont la présence marque ses mises en scène : *Le Petit Soldat* (sa première apparition au cinéma) *Une Femme est une femme* (1961), *Vivre sa vie* (1962), *Bande à part* (1964) *Alphaville* (1965), *Pierrot le fou* (1965), jusqu'à *Made in USA* (1966), film qui marque sa rupture avec Anna Karina. En 1963, Godard tourne *Le Mépris*, considéré comme son premier film vraiment abouti.

Avec *La Chinoise* (1967), il dévie son centre d'intérêt de la sociologie vers la politique. Pendant le tournage il épouse Anne Wiazemski. Ce film anticipe de quelques mois les évènements de Mai 68, période pendant laquelle il va s'effacer en tant qu'auteur, pour se fondre dans le groupe Dziga Vertov. Pour ce groupe, il s'agit de promouvoir un cinéma politique nouveau. *Vent d'est* (1969) est une réflexion sur la théorie révolutionnaire tandis que *Pravda* (1969) analyse la situation en Tchécoslovaquie après les événements d'août 1968. Un accident de moto éloigne pendant deux ans le cinéaste de la caméra, et il va ensuite quitter Paris pour Grenoble où il travaille avec Anne-Marie Mieville dans une société de production audiovisuelle, pour laquelle il va faire une petite dizaine de films dont une série d'émissions traitant des problèmes du chômage.

En 1979, il revient au cinéma traditionnel avec *Sauve qui peut (la vie).* Encore une fois, la réflexion sur sa création, ses doutes, ses essais, forment la charpente de son cinéma. *Passion* (1982) se présentera d'ailleurs comme son traité poétique. Il y dévoile sa philosophie de l'emprunt culturel doublée d'une critique constructive des œuvres du passé. Cela le

conduit dans *Je vous salue Marie* (1985) à mettre en parallèle le mystère que constitue son travail et une certaine idée du sacré.

En 1990, il réalise avec Alain Delon *Nouvelle vague*, parcours initiatique du cinéaste qui slalome d'une idée à l'autre, d'un concept abstrait à une évidence concrète, puis signe en 1994 un faux autoportrait *JLG/JLG*. En 1996, c'est un film très personnel sur la guerre en Bosnie qu'il réalise avec *For ever Mozart*. En 2001, *l'Eloge de l'amour* lui vaudra une sélection à Cannes. Il signera encore deux films l'un en 2004, l'autre en 2006. Son dernier long métrage, *Adieu au langage*, sort sur les écrans en 2014.

Par son rôle de médiateur perpétuel, de chercheur, de questionneur de son époque, Godard renouvelle l'esthétique du film, les rapports du cinéaste à la production. Pendant plus d'un quart de siècle et aujourd'hui encore, son influence sur les jeunes metteurs en scène ne se dément pas.

Filmographie sélective

1954 : Opération Béton
1960 : A Bout de souffle
1960 : Le Petit Soldat
1961 : Une Femme est une femme
1962 : Vivre sa vie
1963 : Les Carabiniers
1963 : Le Mépris
1964 : Bande à part
1964 : Une Femme mariée
1965 : Alphaville
1965 : Pierrot le fou
1966 : Masculin féminin
1966 : Made in USA
1966 : Deux ou trois choses que je sais d'elle
1967 : La Chinoise
1967 : Week-end
1968 : Le Gai Savoir
1968 : Un Film comme les autres
1968 : One plus one
1969 : British Sounds
1969 : Pravda
1969 : Vent d'est
1971 : Vladimir et Rosa
1972 : Tout va bien
1974 : Ici et ailleurs
1975 : Numéro deux
1975 : Comment ça va

1976 : Six fois deux
1979 : Sauve qui peut (la vie)
1982 : Passion
1983 : Prénom Carmen
1983 : Je vous salue Marie
1984 : Détective
1987 : Soigne ta droite
1987 : King Lear
1990 : Nouvelle Vague
1994 : JLG/JLG
1996 : For ever Mozart
2001 : Eloge de l'amour
2004 : Notre Musique
2006 : Vrai faux passeport
2008 : Socialisme
2014 : Adieu au langage

Sources

Image et son N° 172 (avril 1964) Raymond Lefevre
Nul mieux que Godard de Alain Bergala Editions Cahiers du cinéma (1999)
Dictionnaire du cinéma, sous la direction de Jean Louis Passek, Larousse.
Jean-Luc Godard de Jacques Mandelbaum Collection Le Monde/Cahiers du cinéma
Image et son N° 140 - 141

LUNDI 14 MARS 2016 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Soirée proposée dans le cadre du festival de cinéma asiatique

Conte des chrysanthèmes tardifs

(*Zangiku Monogatari*)

De Kenji Mizoguchi

(1939)

Japon Noir et blanc 2h20

Contes des chrysanthèmes tardifs © 1939 / 2015 SHOCHIKU CO., LTD. Tous droits réservés.

Réalisation : Kenji Mizoguchi
Scénario : Yoshikata Yoda
d'après le roman de Shofu Muramatsu
Photographie : Yozo Fuji et Shigeto Miki
Musique : Senj Ito et shiro Fukai
Décors : Hiroshi Mizutani

Interprétation

Kikonosuke Onoe : Shotaro Hanayagi
Otoku : Kakuo Mori
Fukusuke : Kokichi Takada
Eiryu : Nobuko Fushimi
Kikugoro : Gonjuro Kawarasaki

Kikunosuke Onoe est le fils d'un grand acteur de kabuki, théâtre traditionnel japonais . Il est destiné à prendre la succession de son père mais il n'a pas son talent, et semble se reposer sur sa position d'héritier plutôt que de travailler son jeu d'acteur. Seule la jeune bonne de la famille, Otoku, ose lui dire la vérité et lui conseille de travailler sérieusement son art. Les deux jeunes gens se découvrent, puis s'aiment, mais la famille de Kikonosuke Onoe s'oppose fermement à cette union. Kikonosuke quitte alors la troupe de son père pour rejoindre Tamizo, qui est à la tête d'un théâtre de renom à Osaka. Otoku va le rejoindre…

Conte des chrysanthèmes tardifs est un des films essentiels de Mizoguchi. Il se situe trois ans après *L'Egérie d'Osaka* et *Les Sœurs de Gion*, chefs d'œuvre qui ont permis à leur auteur de se faire connaître en occident. Mais en 1939, Mizoguchi change de registre et opte pour un film historique. L'histoire se passe à la fin du XIXe siècle, dans l'univers du kabuki, organisation du théâtre de type féodal, régie par quelques familles illustres. Kitunosuke, est le fils d'une de ces grandes familles et même si la qualité de ses prestations théâtrales est très éloignée de celles de son père, il sait qu'il lui succèdera. D'ailleurs, personne dans son

entourage n'ose critiquer les médiocres interprétations de l'héritier, et lui conseiller de travailler. C'est Otoku, la jeune femme d'un rang inférieur qui saura le lui dire, et qui ira jusqu'à sacrifier sa vie pour accompagner celui qu'elle aime sur le long chemin qui le mènera à la consécration. Une fois encore, Mizoguchi dénonce la condition de la femme au Japon, qui est réduite à être au service de l'homme. Mais si dans ses films précédents, certaines des femmes qu'il met en scène tentent de lutter contre leur sort, ici, Otoku ne demande rien d'autre que de se sacrifier pour que celui qu'elle aime réussisse. Pour Mizoguchi, c'est la femme qui va révéler le talent de l'artiste. De son côté, Kikunosuke va apprendre à maîtriser son art, en suivant le lourd chemin du travail, de la souffrance et de l'amour. Car pour réussir en art, l'auteur rappelle qu'il faut travailler et se confronter à la réalité. Kikunosuke atteindra son but, mais sans doute écrasé par la forte personnalité de son père, il ne réussira à montrer son talent que dans les rôles féminins.

Conte des chrysanthèmes tardifs est un drame puissant par les émotions qu'il provoque chez le spectateur. Cette force ne vient pas seulement de l'histoire mais aussi de la forme que développe Mizoguchi. Il perfectionne ici le plan séquence qui révèle la beauté du kabuki, et utilise les travellings latéraux pour montrer la dureté des coulisses. La scène où les deux jeunes gens se parlent pour la première fois est considérée comme marquante de l'histoire du cinéma. Par un lent travelling latéral et en contre plongée, Mizoguchi nous dévoile la relation à venir des deux personnages; Otoku marche derrière Kikunosuke comme son rang inférieur l'y oblige, la caméra s'arrête lorsque les personnages font une pause, l'éclairage vient caresser leurs visages. Celui de la servante va éclairer avec humilité la vie et le *métier du fils de ses maîtres … Magnifique !*

Sources :
Ciné club de Caen
Guide des films jean Tulard
Cannes Classics 2015

Kenji Mizoguchi (1898-1956)

Né dans une famille pauvre, Kenji Mizoguchi grandit à Tokyo, dans un quartier où règne la misère. Son enfance très difficile est marquée par la vente de sa sœur (comme geisha), événement d'une influence capitale sur l'œuvre du cinéaste, en particulier concernant la considération faite aux femmes par la société nippone. Il vit de petits métiers jusqu'en 1915, date à laquelle sa mère décède. Il rejoint alors sa sœur entretenue par un noble. Mizoguchi s'intéresse alors à la littérature, et étudie la peinture, avant de trouver un emploi à Kobé en 1917, en tant que dessinateur publicitaire.
Tentant sa chance comme acteur en 1920, il sera finalement embauché comme assistant-réalisateur auprès du cinéaste Chu Oguchi.

Ses premiers pas en tant que réalisateur ont lieu en 1922, par l'adaptation d'œuvres littéraires, japonaises ou étrangères. Tout au long des années 1920, Mizoguchi affine son style et expérimente le plan-séquence, technique qui fera sa renommée. C'est au début des années 1930 qu'il se fait remarquer par le public et la critique qui saluent le réalisme social et l'élaboration formelle de son œuvre. Mais la consécration arrive en 1936, année où il tourne successivement deux chefs-d'œuvres : *L'Elégie de Naniwa/l'Elegie d'Osaka* et *Les Sœurs de Gion*. On retrouve dans ces films un thème cher à l'auteur, celui des femmes, qu'il représente souvent comme humiliées et considérées comme de simples marchandises. Pourtant, et bien qu'elles soient acclamées par le public autant que par la critique, le nouveau régime militaire sanctionne ces deux œuvres. Alors, le réalisateur se tourne vers des sujets moins subversifs, et porte à la perfection son style. Il va jusqu'à tourner un film composé uniquement de plans-séquence, *Les 47 Ronin* (1941-1942, en deux parties). La période qui s'étend de 1940 à 1951 fut surnommée « la grande dégringolade » par la critique nippone mais il faut tout de même remarquer que ces films ne se sont presque jamais sacrifiés à la « tendance nationale», et qu'ils témoignent des exigences morales et artistiques de Mizoguchi.

L'après-guerre est l'époque à laquelle le cinéaste va tourner quelques-uns de ses films les plus engagés, socialement et politiquement. Il peint notamment la «nouvelle» femme japonaise, indépendante et moderne, et marque ainsi, comme bon nombre d'artistes japonais de cette époque, la rencontre entre Japon traditionnel et Japon moderne.

L'une des caractéristiques principales de l'auteur est qu'il vécut toute l'histoire du cinéma japonais. Ainsi, des films muets (où les rôles de femmes sont joués par des hommes), à la naissance et la révolution du parlant, de la censure sous le régime militaire à la fin des années 1930, aux espoirs de la libération du cinéma à la fin de la guerre, en passant par la régénération des sociétés de production dans les années 1950, Mizoguchi s'inscrit pleinement dans le siècle du cinéma.

Il décède d'une leucémie en 1956. Il laisse, selon certaines filmographies, plus de 110 films, mais lui-même avouait ne pas se souvenir de toutes les œuvres qu'il avait tournées. Reconnu internationalement, Kenji Mizoguchi reçut les hommages des plus grands. Enfin, s'il fut l'un des auteurs les plus complets du cinéma, il est aussi l'un des réalisateurs les plus exigeants, et à qui le scénariste Yoda Yoshikata avait donné le nom de « Sangsue démoniaque ».

Filmographie

1922 : Le Jour où l'amour revit
1923 : Le Pays natal
Rêves de jeunesse
La Ruelle de la passion ardente
Triste est la chanson des vaincus
813. Une aventure d'Arsène Lupin

Le Port aux brumes
Dans les ruines
La Nuit
Le Sang et l'Âme
La Chanson du col
1924 : Triste Imbécile
La Mort à l'aube
La Reine des temps modernes
Les Femmes sont fortes
Le Monde ici-bas/Rien que poussière
Disparition d'une dinde/Dindons : provenance inconnue
Pluie de mai et papier de soie
La Femme de joie
La Reine du cirque
1925 : Pas d'argent, pas de soldats !
Après les années d'études
Le Sourire de notre terre
Ah ! le vaisseau du service spécial
La Plainte du lys blanc
Croquis de rue
La Chanson du pays natal
Au Rayon rouge du soleil couchant
1925-1926 : Histoire du général Nogi et de M. Kuma
1926 : Le Roi de la monnaie de cuivre/Le Roi d'une pièce d'un sou
Le murmure printanier d'une poupée de papier
Ma Faute, nouvelle version
L'Amour fou d'une maîtresse de chant
Les Enfants du pays maritime
L'Argent
1927 : Gratitude impériale/La Faveur impériale
Comme le cœur changeant d'un oiseau
1928 : La Vie d'un homme
Quelle charmante fille !
1929 : Le Pont Nihon
Le Soleil levant brille
La Marche de Tokyo
La Symphonie de la capitale
1930 : Le Pays natal
Okichi, la maîtresse de l'étrange
1931 : Et pourtant, ils s'avancent
1932 : Le Dieu gardien du temps
L'Aube de la fondation de la Mandchourie
1933 : Le Fil de la cascade
La Fête à Gion

Le Groupe Jimpu/ Le Groupe Kamikaze
1934 : Le Col de l'amour et de la haine
Osen aux cigognes de papier
1935 : Oyuki la Vierge
Les Coquelicots
1936 : L'Elégie de Naniwa/ L'Elégie d'Osaka
Les Sœurs de Gion
1937 : L'Impasse de l'amour et de la haine
1938 : Le Chant du camp
Ah ! Le pays natal !
1939 : Les Contes des chrysanthèmes tardifs
1940 : La Femme de Naniwa/ La Femme d'Osaka
1941 : La Vie d'un acteur
1941-1942 : Les 47 Ronin
1944 : Trois Générations de Danjuro
1945 : Le Chant de la victoire
Musashi Miyamoto
1946 : L'Excellente Epée Bijo-Maru
La Victoire des femmes
Cinq femmes autour d'Utamaro
1947 : L'Amour de l'actrice Sumako
1948 : Femmes de la nuit
1949 : Flamme de mon amour
1950 : Le Destin de Madame Yuki
1951 : Mademoiselle Oyu
1952 : La Vie d'Oharu, femme galante
1953 : Les Contes de la lune vague après la pluie
Les Musiciens de Gion
1954 : L'Intendant Sansho
Une Femme dont on parle
Les Amants crucifiés
1955 : L'Impératrice Yang-Kwei fei
Le Héros sacrilège
1956 : La Rue de la honte

Sources

Dictionnaire du cinéma, sous la direction de J. L. Passek, Ed. Larousse, Paris 2006.
Image et sons N° 340
Noël Simsolo, Mizoguchi, Coll°. Grands Cinéastes, Ed. Le Monde / Les Cahiers du cinéma, 2007.

LUNDI 21 MARS 2016 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Journée européenne des musiques anciennes, sous le patronage de l'UNESCO

Soirée proposée en partenariat avec l'Association Nota Bene

Barry Lyndon

De Stanley Kubrick

(1975)

Couleur / 3h04

Photo : Warner Bros

Réalisateur : Stanley Kubrick
Scénario : Stanley Kubrick d'après le roman de William Makepeace Thackeray
Décors : Vernon Dixon
Photographie : John Alcott
Musique : Jean-Sébastien Bach, Georg Friedrich Haendel, Wolfgang Amadeus Mozart, Giovanni Paisiello, Franz Schubert, Antonio Vivaldi, Frédéric II de Prusse, Sean O Riada. Arrangements et direction musicale : Leonard Rosenman

Interprétation :
Redmond Barry (Barry Lyndon) : Ryan O Neal
Lady Lyndon : Marisa Berenson
Lord Bullington : Leon Vitali
Le chevalier de Balibari : Patrick Magee

XVIIIe siècle en *Irlande ; amoureux de sa cousine, Barry fuit à Dublin après avoir tué le fiancé de cette dernière. Faute d'argent, il s'engage dans l'armée britannique mais déserte à la première bataille. Il se fait arrêter par les Prussiens qui l'obligent à rejoindre leur pays. Il y rencontre un camarade de jeu avec lequel il fuit de nouveau et vit grâce à l'argent de la triche. Afin d'avoir une bonne situation, il épouse la riche comtesse Lyndon. Mais ses adultères à répétition et ses mauvaises relations avec son beau-fils vont remettre en question cette belle situation.*

Ce drame, adaptation du roman *Les Mémoires de Barry Lyndon* de Thackeray (1885) présente en deux parties inégales l'ascension sociale puis la chute d'Edmond Barry, jeune Irlandais arriviste. A force de stratégies et de supercheries, Edmond Barry arrive à se hisser dans la noblesse anglaise et devenir Barry Lyndon. Cet antihéros séducteur et opportuniste tente de changer le monde social en passant les différentes barrières mais la société, à commencer par son beau-fils Lord Bullingdon, le voit et le renvoie toujours à son rang de naissance. La deuxième partie

du film porte beaucoup d'attention sur la relation entre Barry Lydon et Lord Bullingdon. Ils ne s'entendent pas mais leurs personnages sont pourtant très similaires, y compris leurs noms Barry Lyndon et Lord Bullingdon. Tous deux sont antipathiques, ont perdu leur père et ont une relation très fusionnelle avec leur mère. Leurs vies sont symétriques, mais l'affrontement affectif, l'affrontement de classe rajouté à la mauvaise entente mentionnée dans le livre entre Anglais et Irlandais font d'eux des rivaux.

Ce film qui traite de beaucoup de thèmes comme la distinction sociale, l'hypocrisie au sein d'une famille ou le pouvoir de l'argent, profite de l'histoire de Barry Lyndon pour blâmer l'armée et les hommes de loi et d'Église. C'est également une critique sur l'impossibilité de changer de rang social et l'obsession pour l'argent. Il est considéré comme un documentaire sur le XVIIIe siècle grâce au perfectionnisme du réalisateur Stanley Kubrick. Il a en effet insisté pour que les scènes soient filmées dans des manoirs authentiques et les scènes à la bougie n'ont bénéficié d'aucun éclairage supplémentaire lors du tournage. Il voulait respecter les pratiques de l'époque pour plus de réalisme. Ses cadrages étudiés pendant plusieurs semaines font presque tous référence à des tableaux de l'époque. Tout au long du film, le spectateur a l'impression de regarder des œuvres d'art filmées. Les portraits, les jeux de regard, tout est étudié pour plus de gravité et de profondeur. Certaines paroles n'ont même pas besoin d'être prononcées pour la compréhension du récit. Le résultat est grandiose. Stanley Kudrick était très exigeant avec son équipe, parfois même appelé « dictateur du plateau ». Mais tout cela a payé puisqu'il a abouti à un véritable chef-d'œuvre.

Le film a également beaucoup marqué pour sa magnifique musique du XVIII ème siècle, qui ajoute encore profondeur et mélancolie au film. Elle est d'un style picaresque, un moyen de communication qui participe à la reconstruction historique. De plus, Kubrick utilise le système d'une voix off qui parle à la troisième personne. Elle marque une distance avec les personnages et la situation qui se déroule et permet de donner plus de force à l'action à venir. Elle établit un parallèle entre ce qui est dit et ce qui est illustré.

Cependant, le film présente plusieurs différences avec le roman original de Thackeray, notamment la mort du père de Barry Lyndon qui est naturelle dans le livre et provoquée par un duel dans le film. Des faits étalés dans le livre sont condensés en un seul événement dans le film. De même, certains personnages en sont plusieurs dans le roman, en exemple, Lord Bullingdon dont les actions dans le film sont faites par lui et d'autres membres de sa famille dans le livre. La fin est également très différente dans le livre et dans le film, mais loin de vouloir accélérer les choses, la modification rend la chute de Barry encore plus lente et dramatique.

En 1976, le film a reçu de nombreux Oscars, celui de la meilleure création de costumes, de la meilleure photographie, des meilleurs décors et de la meilleure musique de film, ainsi que d'autres récompenses.

Sources :

Biographie : p. 46

www.avoir-alire.com et www.dvdclassik.com
Positif Nos 464, 186 et 179 et Cinéma, octobre 1976, n°214

LUNDI 04 AVRIL 2016 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Une Etoile est née (A Star is born)

de George Dewey Cukor

(1954)

USA / Couleurs / 2h48

Réalisation : George Cukor
Scénario : Moss Hart
Montage : Folmar Blangsted
Décors : Gene Allen
Costumes : Jean Louis, Mary Ann Nyberget et Irene Sharaff
Direction musicale : Ray Heindorf
Musique : Harold Arlen, Ira Gershwin et Leonard Gersh

Interprétation

Esther Blodgett / Vicki Lester : Judy Garland
Norman Maine : James Mason
Oliver Niles : Charles Bickford
Matt Libby : Jack Carson

Photo : Warner Bros

Jeune chanteuse, Esther Blodgett croise le chemin du grand acteur Norman Maine qui lui permet de faire décoller sa carrière. Alors qu'elle en est à son apogée, Norman Maine, devenu son mari, se voit délaissé par le public et les studios et plonge alors dans l'alcool.

Cette comédie musicale, remake de *Une Etoile est née* de Wellman *(1937)*, plus que sur l'opposition entre la carrière florissante et la déchéance, insiste sur la notion de spectacle et l'importance de l'apparence dans le monde de Hollywood. Tout est dans le paraître, y compris la demande en mariage intime qui devient finalement publique. Contrairement à la première version où Norman Maine voit sa notoriété disparaître à cause de l'alcool, il perd sa gloire car il n'accepte pas de se donner constamment en spectacle. Une scène significative qui révèle ce refus est celle où il casse brutalement le miroir qui renvoie sa propre image alors que des photographes le prennent en photo. En revanche, Esther Blodgett accepte cette dépersonnalisation opérée par Hollywood lorsqu'elle va chercher sa paye et qu'elle est ravie qu'on lui annonce que son nom a été modifié en Vicki Lester.

Cette comédie musicale de Cukor ne correspond pas au projet que le réalisateur avait imaginé. La production a en effet supprimé quatre-vingt-dix minutes de la version initiale pour des raisons de distribution. Ramenée à deux heures

trente-quatre aux Etats-Unis et deux heures en France, G. Cukor considère que son œuvre a été dénaturée. Il disait dans une interview : « *C'est une des pires choses qui soient jamais arrivées, la façon dont le studio a coupé le film ! ...Judy et moi, nous nous sentions comme cette reine d'Angleterre qui portait le mot « Calais » gravé sur le cœur... Aucun de nous n'a jamais supporté de voir la version définitive »*. On ne voit pas les débuts d'Esther Blodgett alors qu'elle n'était qu'une paysanne avant d'entamer sa grande carrière. La plupart des scènes coupées ont été perdues ou détruites. Ce n'est qu'en 1973 que Ron Haven, historien du cinéma et directeur du Los Angeles Country Museum of Art, entreprend de reconstituer le film de G. Cukor et retrouve certaines scènes ainsi que la bande son intégrale du film. Pour compléter la version coupée, des photos sépia du tournage ont été rajoutées au montage pendant que la bande son défile. Aujourd'hui, il manque seulement sept minutes de la version originelle. C'est donc vingt ans après la sortie du film et au lendemain de la mort de Cukor que la version la plus proche de celle qu'il désirait a été mise en circulation.

Une autre frustration du réalisateur quant à son film concerne le passage musical «Born in a trunk», tourné alors qu'il était en vacances et qu'il n'a jamais accepté, jugeant que cela prenait trop de temps dans le film. Cette chanson retrace la vie de Judy Garland, en parfaite adéquation avec celle de son personnage Vicki Lester.

Ce film est en effet quelque peu autobiographique pour l'actrice Judy Garland, avec une ascension rapide grâce à son rôle dans *Le Magicien d'Oz* en 1939 qui a fait pleurer les foules. Elle fut adulée dans sa jeunesse comme Vicki Lester grâce aux beaux rôles que lui offrait son mari Vincente Minnelli, puis délaissée par les studios après leur séparation. Tout comme Norman Maine cette fois, elle ne supportait pas sa notoriété et a plongé non pas dans l'alcool mais dans les tranquillisants, cause de sa mort prématurée à seulement quarante-sept ans. Son rôle dans *Une Etoile est née* est la description de sa vie passée qu'elle n'a pas su conserver. Au contraire, la déchéance de Norman Maine et sa dépendance à des produits est son vécu du moment.

Cette comédie a fait l'objet d'un énorme succès public et critique. Elle a détrôné la version originale de Wellman et a également fait de l'ombre au troisième remake dont ce film a fait l'objet en 1976 par Franck Pierson.

Sources :

Cahiers du cinéma, janvier 1961, n° 115
Positif, avril 2003, n°506
Positif, février 1974, n°156
Cinéma, septembre1984, n°309
critikat.com
avoir-alire.com

George Dewey Cukor (1899 - 1983)

George Cukor naît le 7 juillet 1899 à New York, dans une famille d'origine hongroise qui le destine à la magistrature. Mais très vite, il abandonne ses études de droit pour s'adonner au théâtre. En 1918, il s'en va donc pour Chicago où il devient régisseur adjoint pour la pièce *The Better 'Ole*. Puis, de 1920 à 1928, il dirige la troupe du Lyceum Theatre de Rochester (New York) qu'on lui avait demandé de réorganiser. C'est en 1926 qu'il dirige sa première pièce à Broadway, *Gatsby le Magnifique*, adaptation du roman de Scott Fitzgerald, qui lui vaut son premier succès. Par ailleurs, il est très intéressé par le cinéma. Aussi, dès l'avènement du parlant, il accepte l'offre de la Paramount qui l'engage comme dialoguiste. C'est ainsi qu'en 1929, il signe les dialogues de *River of romance* et en 1930, de *A l'Ouest rien de nouveau (All Quiet on the Western Front)*. Puis il coréalise, pour la Paramount, plusieurs adaptations de pièces de théâtre, dont le célèbre pastiche de la famille Barrymore, *The Royal family of Broadway* (1930), avec l'acteur Fredric March.

Très tôt, George Cukor est considéré comme un remarquable directeur d'actrices. Joseph L. Mankiewicz a d'ailleurs déclaré qu' *"avec George Cukor, elles se sont enfin senties en sécurité. Il est le premier à avoir vraiment respecté les femmes à Hollywood"*. Sa patience constructive le rend spécialiste des actrices dites "difficiles", il sait les mettre en confiance et les valoriser pour obtenir le meilleur. Mais il refuse de se cantonner à cette étiquette qui lui colle définitivement à la peau (et finit par l'exaspérer), et s'affirme également comme un metteur en scène d'hommes. Des hommes qu'il ne veut pas infaillibles et sans états d'âme, préférant cerner leurs zones d'ombre, pour en finir avec le cliché hollywoodien du mâle tout-puissant. Ce ne sera pas du goût de tous. Clark Gable refuse d'exhiber ses faiblesses et réussit à faire renvoyer le réalisateur du tournage de *Autant en emporte le vent*. Quant à Cary Grant, il accepte de montrer ses fêlures comme dans *Holiday* (1938) ou encore *Indiscrétions* (1940) où il se fait malmener par Katharine Hepburn. Mais c'est James Mason qui prend le plus de risques, dans *Une Etoile est née*, en interprétant le rôle d'un acteur alcoolique en pure perte, rongé par la honte de dépendre d'une femme. George Cukor déjoue les codes de représentation de l'homme et de la femme au cinéma en montrant des hommes faibles et des femmes fortes.

En 1931, il réalise son premier film, *Tarnished Lady*, interprété par Tallulah Bankhead. En 1932, il coréalise avec Ernst Lubitsch *Une Heure près de toi*, remake d'un des films muets de Lubitsch. Ce dernier, pris par le tournage d'un autre film, doit seulement produire *Une Heure près de toi* dont la réalisation est confiée à George Cukor. Finalement, une fois libre, Lubitsch en reprend la réalisation. C'est en 1932 qu'il se fait connaître du grand public, grâce à *What Price Hollywood?* La même année, il présente pour la première fois l'actrice Katharine Hepburn dans son film *Héritage* (*A Bill of divorcement*). Cette dernière sera par la suite l'une des figures les plus présentes dans l'œuvre du réalisateur, en se retrouvant sur les affiches

de près d'une dizaine de ses longs-métrages.

Nourri de théâtre et de culture européenne, Cukor se consacre de façon régulièrte à l'adaptation théâtrale et littéraire, tendance qui marquera toute sa carrière. Il adapte ainsi la pièce de George S. Kaufman, *Dinner at eight* en 1933, où il dirige Jean Harlow et Wallace Berry et où il confirme une nouvelle fois son talent de directeur d'acteurs. La même année, il réalise un grand succès commercial : *Les Quatre Filles du docteur March*, adaptation du best-seller de Louisa May Alcott où Katharine Hepburn interprète un garçon manqué qui se transforme en épouse aimante. Il adapte également une pièce de William Somerset Maugham, *Haute Société* (*Our Betters*, 1933) ainsi que *David Copperfield* (1935), brillante adaptation du roman de Charles Dickens. La même année, il réalise *Sylvia Scarlett* (1935), d'après le roman de Compton MacKenzie, *The Early Life and Adventures of Sylvia Scarlett*. Ce dernier, interprété par Katharine Hepburn et Cary Grant, met en scène une jeune femme contrainte de se travestir en homme pour sauver son père mais qui, pour conquérir l'homme qu'elle aime, choisit de redevenir une femme. D'abord dénigré par la critique, il est depuis considéré comme un des grands films de Cukor. Celui-ci se lance par ailleurs dans des adaptations de William Shakespeare et réalise *Roméo et Juliette* en 1936 et *Othello* en 1947. Après quelques comédies, Cukor s'empare de *Autant en emporte le vent* en 1939, d'après le roman de Margaret Mitchell dont il supervise l'adaptation et commence le tournage (quatre semaines). Suite à un désaccord avec Clark Gable qui l'accuse d'avoir *"méprisé la virilité de Rhett Butler"* et d'être ignoré au profit de Vivien Leigh et Olivia de Havilland, il est renvoyé et remplacé par Victor Fleming. En 1940, il réalise *Indiscrétions*, de nouveau joué par son couple d'acteurs fétiches, Cary Grant et Katharine Hepburn, qui est un succès. Cette adaptation de la pièce de Philip Barry met en scène les hésitations d'une héritière guindée, partagée entre trois hommes à la veille de son mariage.

Durant les années 1940, Cukor se voit confronté à la concurrence de jeunes réalisateurs indépendants tels que Orson Welles, Billy Wilder ou John Huston. Il connaît une période d'insuccès et de projets avortés. *La Femme aux deux visages* (1941) avec Greta Garbo, et *Hantise* (1944) avec Ingrid Bergman, seront les seules productions appréciées de cette période. Après la Seconde Guerre mondiale, sa carrière retrouve un nouveau souffle grâce aux scénaristes Garson Kanin et Ruth Gordon. Elle est relancée, en 1947, avec *Othello* qui lui vaut une nouvelle nomination aux Academy Awards. S'ensuivent une série de succès populaires : *Madame porte la culotte* (1949) avec Katharine Hepburn, *Comment l'esprit vient aux femmes* (1950), troisième nomination aux Oscars, *Une Femme qui s'affiche* (1953), tous deux avec Judy Holliday, et *La Croisée des destins* (1955) avec Ava Gardner.

En outre, en 1953, la Warner Bros lui confie le remake du film *Une étoile est née*, réalisé en 1937 par William A. Wellman. Dans ce film musical de près de trois heures, il livre un portrait à la fois flamboyant et cruel d'Hollywood et met en scène une magnifique Judy Garland. Ce film est le chef d'œuvre de George Cukor même s'il n'a pas eu son mot à dire sur le "final cut" (terme employé pour désigner le montage définitif d'un film) : "Il y a eu des coupes monstrueuses, imbéciles. Ni Judy

ni moi n'avons d'ailleurs vu la version mutilée. Ils ont charcuté, détruit ce film. Ils ont coupé des scènes merveilleuses".

En 1960, il dirige Yves Montand et la sublime Marilyn Monroe dans *Le Milliardaire*. Finalement, en 1964, il reçoit l'Oscar du meilleur réalisateur pour l'adaptation de la pièce de George Bernard Shaw, *My Fair Lady* (1963). Une comédie musicale éblouissante par ses costumes et ses décors grandioses, avec Rex Harrison et la ravissante Audrey Hepburn qui lui apporte la consécration.

Il accepte encore de travailler pour quelques films de commande ou de télévision, mais s'éloigne de plus en plus des plateaux. En 1981, il signe sa dernière réalisation *Riches et célèbres*, avec Candice Bergen et Jacqueline Bisset.

Lors d'un entretien avec Charles Tesson pour *Les Cahiers du cinéma* en avril 1982, George Cukor se définissait ainsi : *"Je ne suis pas scénariste (...). I'm a director. Je trouve que c'est bien assez difficile comme ça. (...) si l'on est un réalisateur, ce n'est déjà pas si mal d'être un bon réalisateur. Alors, pas la peine de vouloir tout faire. (...) I'm just a director"*. Il meurt le 24 janvier 1983, à Los Angeles, victime d'une crise cardiaque. A quatre-vingt-quatre ans, il laisse derrière lui une œuvre riche de plus de cinquante films.

Filmographie sélective

1931 : Girls about Town
1932 : Héritage *(A Bill of divorcement)*
1933 : Les Invités de huit heures *(Dinner at eight)*
Les Quatre Filles du docteur March *(Little Women)*
Haute Société *(Our better)*
1935 : Sylvia Scarlett
1936 : Le Roman de Marguerite Gautier *(Camille)*
Roméo et Juliette *(Romeo and Juliet)*
1938 : Vacances *(Holiday)*
1939 : Femmes *(Women)*
1940 : Indiscrétions *(The Philadelphia story)*
1941 : Il était une fois *(A woman's face)*
La Femme aux deux visages *(Two-faced woman)*
1942 : La Flamme sacrée *(Keeper of the flame)*
1944 : Hantise *(Gaslight)*
1947 : Othello *(A double life)*
1948 : Edouard, mon fils *(Edward, my son)*
1949 : Madame porte la culotte *(Adam's rib)*
1950 : Ma vie à moi *(A life of her own)*
Comment l'Esprit vient aux femmes *(Born yesterday)*
1952 : Je retourne chez maman *(The Marrying kind)*

Mademoiselle Gagne-Tout *(Pat and Mike)*
1953 : Une Femme qui s'affiche *(It should happen to you)*
1954 : Une Etoile est née *(A star is born)*
1955 : La Croisée des destins *(Bhowani junction)*
1957 : Car sauvage est le vent *(Wild is the wind)*
1959 : La Diablesse en collant rose *(Heller in pink tights)*
1960 : Le Milliardaire *(Let's make love)*
1961 : Les Liaisons coupables *(The Chapman report)*
1963 : My fair Lady
1972 : Voyages avec ma tante *(Travels with my aunt)*
1975 : L'Oiseau bleu *(The blue bird)*
1981 : Riches et célèbres *(Rich and famous)*

Sources

Dictionnaire du cinéma / sous la direction de Jean-Loup Passek, éd° Larousse (2001)
Cahiers du cinéma, n°115 (janvier 1961)
Cahiers du cinéma, n°334-335 (avril 1982)
www.bifi.fr

LUNDI 11 AVRIL 2016 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Une Etoile est née (*A star is born*)

De William A. Wellman

(1937)

USA / NB / 1h50

Photo : Lobster

Réalisation : William A. Wellman
Scénario : William A. Wellman, Robert Carson, Alan Campbell
Montage : Anson Stevenson
Photographie : W. Howard Greene
Décors : Lyle R. Wheeler
Costumes : Omar Kiam
Musique : Max Steiner

Interprétation

Esther Blodgett/Vicki Lester : Janet Gaynor
Norman Maine : Fredric March
Oliver Niles : Adolphe Menjou
Grand-mère Lettie : May Robson
Daniel « Danny » McGuire : Andy Devine
Matt Libby : Lionel Stander

Issue d'une famille modeste, Esther Blodgett rêve de devenir une actrice hollywoodienne. Malgré les réticences de sa famille, elle part à la poursuite de son idéal avec l'aide de sa grand-mère. Elle y rencontre alors son mari, un acteur qui l'a aidée à entrer dans ce monde. Mais en parallèle de sa carrière fulgurante, la renommée de son époux ne cesse de se détériorer.

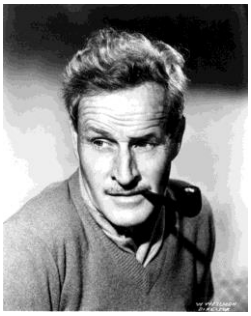
Avec le mélodrame *Une Etoile est née*, Wellman plonge le spectateur dans l'univers hollywoodien des années 1930 dans les débuts du cinéma parlant. Faute de réussir à s'adapter à cette nouvelle façon de faire du cinéma, de nombreux acteurs et réalisateurs ont vu leur carrière s'effondrer. Wellman se serait inspiré de la perte de notoriété de l'acteur John Gilbert pour le personnage de Norman Maine.

Ce film met en lumière le contraste entre la réalité de Hollywood et l'image idyllique qu'il renvoie. Derrière les belles photos de la presse et la gloire de la célébrité, on peut observer les coulisses de ce monde avec la difficulté de trouver ne serait-ce qu'un rôle de figurant mais aussi les petits boulots, la pauvreté et les carrières éphémères. Alors qu'Esther Blodgett connaît un succès triomphal et rapide, son mari Norman Maine vit dans le même temps un déclin tout aussi soudain. Wellman dévoile la face cachée, sombre et destructrice de ce monde pourtant étincelant de l'extérieur. C'est une description de Hollywood au moment de la naissance de la presse à scandale et des grands coups médiatiques. Il y a en parallèle la carrière florissante de Vicki Lester (nom de scène d'Esther Blodgett) qui montre ce que Hollywood

peut construire, et le penchant pour l'alcool et la fin de carrière de Norman Maine, représentant ce que Hollywood déconstruit.
Une Etoile est née est également une mise en garde des méfaits de la notoriété. Esther Blodgett dont le nom de film est Vicki Lester, connaît une carrière si brillante qu'elle ne remarque pas le désarroi de son mari qui redevient un inconnu au point de se faire appeler par le pseudonyme de son épouse.
Outre cette vision de Hollywood, la mentalité américaine de l'époque est également représentée : les années 1930 sont marquées par l'apparition d'une certaine forme de matriarcat. L'homme sacrifie sa carrière et reste au foyer au profit de l'épanouissement de sa femme. Cette première version d' *Une étoile est née* est *"la description précise, quelque peu idéalisée peut être…d'un american way of life qui s'acheminait insensiblement vers le doux gâtisme des pères".* (« Les cahiers de la cinémathèque » n°4)

L'œuvre de Wellman, c'est aussi l'invention des détails à travers des gestes inattendus tel que le gérant de l'hôtel qui se cogne contre une ampoule électrique ou les actes saugrenus et maladroits pour préparer le premier tournage d'Esther. Des détails amusants qui participent à la beauté du film. Chaque personnage possède sa propre gestuelle, ample et déliée chez la grand-mère, étroit et saccadé chez Norman Maine et naturel chez l'héroïne. Janet Gaynor dans le rôle de Vicki Lester sait gagner l'affection du spectateur, mais est jugée trop timide par certaines critiques.
Le succès de *Une Etoile est née* a été tel qu'il a été nommé pour sept Oscar, et a remporté celui du meilleur scénario. Il a par la suite fait l'objet de deux remakes dont le plus connu est celui de George Cukor en 1954 avec Judy Garland et James Mason.

Sources :
Cinéma 71, n°161
Les cahiers de la cinémathèque, n°4
Positif, février 1994, n°396
Cinéma, octobre 1980, n°262
critikat.com
avoir-alire.com
1895, revue d'Histoire du cinéma, printemps 2015, n°75



William Wellman (1896 - 1975)

À travers l'ensemble de son oeuvre, William Wellman est un démystificateur d'une Amérique où il fait bon vivre. Il jette la lumière sur les impostures, celles des hommes comme celles des institutions. La ville est dirigée par le gangstérisme et le monde rural présente un caractère hostile. Aucune valeur des États-Unis n'est valorisée, ni la police, ni l'armée, ni la famille. Tous les héros

wellmaniens, s'ils ne sont pas orphelins, ont un passé familial négatif et douloureux.
William Wellman est une grande figure de Hollywood. Il connaît une double réputation, celle d'un artiste d'une grande efficacité et d'un professionnalisme imposant, mais surtout celle d'un misogyne au caractère insupportable. Cet abominable caractère se traduit par une haine à l'égard du « star-system » comprenant les producteurs, les acteurs-vedettes, tout en ayant de grandes amitiés avec David O'Selznick, Clark Gable, Gary Cooper, Robert Mitchum et John Wayne.
Après avoir été pilote dans l'escadrille Lafayette, il décide en 1919 de devenir réalisateur. C'est en 1927 avec son film *Wings* que sa réputation devient considérable. Il la mettra à contribution pour lancer des stars telles James Cagney, dans *The Public Enemy* (1931), et Robert Mitchum, dans *Les Forçats de la Gloire* (1945).
Spécialisée dans les films virils et masculins, sa filmographie est homogène et comprend quelques grands titres de l'histoire hollywoodienne : *The Public Enemy* (1931), *A Star is born* (1937). Mais ses films les plus populaires et les plus récompensés ont obscurci les oeuvres les moins prestigieuses et les moins ambitieuses.
William Wellman est à la fois un pionnier du cinéma américain qui favorise l'action, le mouvement, l'effort physique, et un réalisateur qui renouvelle les genres, notamment le western dont *Convoi de Femmes*, avec son point de vue féminin, est un bon exemple.
On ne peut évoquer Wellman sans penser à *Buffalo Bill*, à *L'Étrange Incident*, ou encore à *La Ville abandonnée*.
Le portrait qu'il fait de Buffalo Bill est sans appel. C'est pour Wellman une figure tragique de l'ouest qui a contribué au viol de la prairie. Il détruit le mythe qu'il a représenté pour les futures générations. Il doit sa célébrité aux Indiens qu'il a tués, ceux dont il disait, après la bataille de War Bonnet George, *« C'était nos amis »*. Son discours contre les infamies de l'Ouest se termine par une condamnation terrible : « *Le seul Indien que vous connaissez est celui qui orne vos preuves* ». Dans *L'Étrange Incident*, western surprenant et inhabituel pour l'époque, Wellman présente le lynchage comme une véritable plongée dans l'obscurité de l'inconscient de chacun. *La Ville abandonnée* pousse encore plus loin la tentation du paysage mental déjà présent dans *L'Étrange Incident*, la photo de Joe Mac Donald est remarquable de bout en bout. Dans des contrastes très vifs, Wellman crée la plus mémorable de toutes les villes fantômes du genre, blancheur suffocante de la terre, âpreté du vert et des rouges et noirs menaçant les silhouettes.
Au niveau de l'écriture cinématographique, Wellman maîtrise avec une grande dextérité l'art du geste ; il n'a pas son pareil pour en détacher un inimitable dans une foule.
C'est un inventeur du visuel, son sens de l'espace est celui d'un visionnaire. Dans cet espace, il inscrit des détails, des actions banales déformées par le caprice d'un caractère, gestes inattendus et prestes où s'exprime la singularité d'une personne, aspects fantastiques que revêt l'exécution d'une tâche quotidienne ou d'un motif dramatique. Mais le relief que prend ainsi la chose se heurte à une autre tendance de style. Le goût pour les cadrages étudiés, les mouvements soutenus, les tournures délicates, étonnantes et calculées qu'affecte la manière de filmer.

Wellman, c'est le grand art du tempo. Le titre de cinéaste ne peut être donné qu'à celui qui le passe dans ses tripes. Tant le reste n'est que littérature vide et creuse.

Filmographie

1923 : The Man who won
Second Hand Love
Cupid's Fireman
1924 : The Vagabond Trail
Not a Drum was heard
The Circus Cowboy
1925 : When Husbands flirt
The Boop
The Cat's Pajamas
Masques d'artistes (You never known Women)
1927 : Les Ailes (Wings)
1928 : Les Pilotes de la Mort (The Legion of the Condemned)
Les Mendiants de la vie (Beggars of Life)
Chinatown Night
The Man I Love
Women Trap
1930 : Dangerous Pradise
Young Eagles
Maybe it's love
1931 : Other Men's Women / The still Highway
L'Ennemi Public (The Public Enemy)
L'Ange blanc (Night Nurse)
The Star Witness
Safe in Hell
1932 : The Hatchet Man
Mon Grand (So Big)
Love is a Racket
The purchase Price
Les Conquérants (The Conquerors)
1933 : Frisco Jenny (Jenny Frisco)
Central Airport
Lilly Turner
Rose de Minuit (Midnight Mary)
Héros à vendre (Heroes for sale)
Wild Boys of the Road
College Coach
1934 : Looking for Trouble
Le Président Fantôme (The President Vanishes)

Stingaree
1935 : L'Appel de la forêt (Call of the Wild)
1936 : Robin des Bois d'Eldorado (Robin Hood of el Eldorado)
La Petite Provinciale (Small Town Girl)
1937 : Une Étoile est née (A Star is born)
La Joyeuse suicidée (Nothing sacred)
1938 : Les Hommes Volants (Men with Wings)
1939 : Beau Geste
La Lumière qui s'éteint (The Light that failed)
1941 : Reaching for the Sun
1942 : Roxie Hart
L'Inspiratrice (The Great Man's Lady)
Thunderbirds
1943 : L'Étrange incident (The Ox-bow Incident)
L'Étrangleur (Lady of Burlesque)
1944 : Buffalo Bill
1945 : This Man's Navy
Les Forçats de la Gloire (The Story of GI Joe)
1946 : Gallant Journey
1947 : Magic Town
1948 : Le Rideau de fer (The Iron Curtain)
La Ville abandonnée (Yellow Sky)
1949 : Bastogne (Battleground)
1950 : The Happy Years
La Voix que vous allez entendre (The Next Voice you hear)
1951 : Au-delà du Missouri (Accross the Wide Missouri)
Convoi de femmes (Westward the Women)
1952 : It's a big Country
My Man and I
1953 : Aventures dans le grand Nord (Island in the Sky)
1954 : Écrit dans le ciel (The High and the Nighty)
Track of the Cat
1955 : L'Allée sanglante (Blomd Alley)
1956 : Goodbye
1958 : Les Commandos passent à l'attaque (Darby's Rangers)
Lafayette Escadrille

Sources

Wild Bill Wellman, Frédéric Mercier, Cahiers du cinéma n°675, février 2012. P 70
William Wellman suspend son vol, Cyril Beghin, Cahiers du cinéma, n°635, juin 2008. P74

LUNDI 18 AVRIL 2016 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Hommage à René Féret - Une soirée, deux films

La Communion solennelle

De René Féret

(1977)

France / Couleurs / 1h45

Photo : René Féret – JML Production

Réalisation, scénario et dialogues : René Féret
Assistants réalisateurs : Jean-Patrick Lebel, Claude Gaignaire
Directeur de la photographie (Scope) : Jean-François Robin
Son : Francis Bonfanti, Antoine Bonfanti
Décors et costumes : Hilton Mc Connico
Montage : Vincent Pinel
Musique : Sergio Ortega. Chanson interprétée par Serge Reggiani

Interprétation
Jules Lhomme : Jean-Pierre Agazar
Charles Gravet vieux : Marcel Dalio
François Dauchy : Patrick Fierry
Jacques Gravet: Philippe Léotard
Léone Gravet : Myriam Boyer
Josette : Ariane Ascaride

Dans les années 1970, tous les membres d'une famille se réunissent à l'occasion de la communion solennelle d'un enfant dans un village du Nord-Pas-de-Calais, berceau de cette grande famille. Partant de là, les souvenirs ressurgissent, les histoires d'amour et d'amertume des trois branches se déroulent, tel un puzzle qui se reconstitue peu à peu, de façon éclatée, devant les yeux du spectateur.

« Ecoutez l'histoire des Gravet, des Ternolain, des Dauchy, Chevillards, paysans, ouvriers, du Pas-d'Calais, d'Picardie ». La ballade écrite pour le film et chantée par Serge Reggiani annonce dès l'ouverture du film son projet, sur un très beau plan large balayant une grande table dressée dans une cour.

Premier volet du triptyque familial et autobiographique de l'auteur, « Les

Ancêtres », *La Communion solennelle*, filmé à deux pas de son village natal, est largement autobiographique. René Féret retrace la vie de ses aïeuls, depuis la fin du dix-neuvième siècle jusqu'aux années soixante-dix. Pour établir ce portrait croisé de trois familles, sur trois générations, il fait évoluer une soixantaine de personnages, incarnés presque tous par des acteurs inconnus, à l'exception d'Ariane Ascaride et de Philippe Léotard. Nathalie Baye y tient un petit rôle, alors qu'elle n'est pas encore connue.

Pour l'écriture du scénario, René Féret a retrouvé certains membres de sa famille qu'il connaissait peu, ouvriers, mineurs et agriculteurs, qu'il a questionnés sur les rencontres, les joies, les drames de la famille. « *Le film a été construit sur une mémoire familiale dont je me suis fait le dépositaire. Les caractéristiques de la mémoire ont été conservées : personnages hauts en couleurs, des situations fortes, un déroulement qui n'obéit pas à la succession des événements mais au rythme du souvenir* ».

Chabrol dresse l'éloge de ce film réalisé par un cinéaste jeune et débutant : "*Voilà réunis, pour notre plus grande jubilation, une conception brechtienne, une structure musicale et une expression renoirienne.*" (Article France Soir à la sortie du film, en mai 1977)

Le film, véritable fresque au charme puissant, est sélectionné à Cannes. Toute l'équipe, composée des techniciens et d'une bonne cinquantaine de comédiens, débarque dans un bus spécialement affrété. L'arrivée de l'équipe de *La Communion solennelle* au festival restera un grand moment dans les mémoires et attire les journalistes. Le film fera 500 000 entrées, un record unique dans la filmographie de Féret.

René Féret (1945 - 2015)

René Féret est un cinéaste français très peu connu malgré la qualité de son œuvre, chaînon manquant entre Claude Sautet et Maurice Pialat. Il vient de décéder, en 2015, dans une indifférence quasi générale, quelques semaines après la sortie de son dernier film, *Anton Tchekhov-1890*. Il laisse une œuvre inégale mais qui contient plusieurs pépites à découvrir. Amoureux de son indépendance artistique, il est contraint à une indépendance financière, ce qui, malgré les difficultés de production qu'il a parfois rencontrées, participe à la force de son œuvre construite avec de petits moyens matériels. Il fonde sa propre société de production et auto-produit treize de ses films. Il est le scénariste de tous ses films et aime à faire jouer des personnes de son entourage. Sa société de production deviendra par la suite une véritable société de coopération cinématographique familiale, directement gérée au plus près par lui et sa famille (femme et enfants).

Issu d'une famille de petits commerçants du Nord, René Féret sera marqué à vie par les conditions de sa naissance. En effet, il

naît quelques années après la mort à l'âge de 4 ans, d'un grand frère qu'il n'a jamais connu et qui s'appelait … René. Hanté par ce petit fantôme dont une photographie trône sur le piano, au milieu du salon familial, et souffrant de l'ambiguïté plus ou moins entretenue par ses parents, c'est finalement ce sentiment d'être né à la place d'un autre qui le poussera à devenir d'abord acteur puis cinéaste.

Il suit toute sa scolarité à Béthune et plus tard enseigne le scénario à l'université de Lille. C'est à l'âge de quinze ans qu'il débute au théâtre auprès d'une compagnie itinérante, «La Baraque foraine ». Au lycée, il écrit des poèmes et à 18 ans il entre à l'Ecole nationale d'art dramatique de Strasbourg où il suit une formation d'acteur pendant trois ans. Il interprète ensuite différents rôles et participe à une dizaine de pièces. A 25 ans, il entre dans la compagnie Jean-Pierre Vincent et Jean Jourdheuil à Paris. Par ailleurs, il crée une compagnie au sein de la Maison des jeunes de Clichy où, pendant trois ans, il anime un groupe d'amateurs. Il sera acteur de théâtre à ses heures et apparaitra parfois sur les écrans, comme par exemple dans *La Fille prodigue* de Jacques Doillon.

Son premier film, *Histoire de Paul*, sort en 1975. Ce premier film, qui se situe dans un hôpital psychiatrique, obtient le Prix Jean Vigo. Après la mort prématurée de son père, René Féret tombe en dépression et tente de se suicider, ce qui lui vaut de passer quelques mois en hôpital psychiatrique (en plein mai 68 !). Quelques années plus tard, marqué par ce qu'il a subit et observé au sein de l'institution, il tourne un film sur cet univers. Le succès (relatif) de *Histoire de Paul* lui permet d'obtenir l'avance sur recettes. Pour toucher l'argent, il doit donc créer sa société de production.

Le film est loué par Michel Foucault et les deux hommes se lient d'amitié. Aussi, quand Foucault retrouve un texte inédit qui retrace la vie d'un hermaphrodite du XIXe siècle édité par Gallimard « Alexina B », Féret l'adapte au cinéma, ce qui donne *Le Mystère Alexina*.

Si la mort du «premier René» est évoquée dans *La Communion solennelle*, fresque familiale retraçant l'histoire de plusieurs générations, c'est autour de cet événement qu'est bâti le scénario de *Baptême*, autre film clairement autobiographique. *L'Enfant du pays* retrace la vie d'une enfance et d'une adolescence passée dans le Pas-de-Calais dans les années 1950 – 1960. Son exploration intime et personnelle se poursuit avec la sortie d'un roman, « Baptême », en 1990 et le film *A La Place d'un autre* (1992). L'oeuvre de René Féret ne se résume cependant pas à ses films autobiographiques. *Fernand* (1979) est un échec commercial et alors que *L'Enfant-roi* (1980), film autobiographique sur sa séparation d'avec sa femme, est en partie financé par UGC, le résultat est si décevant que le film ne sort même pas.

Le Mystère Alexina et *L'Homme qui n'était pas là* assèchent les caisses à tel point que Féret perd les droits de ses films. Féret, qui ploie mais n'abandonne pas, décide de gérer lui-même au plus près sa production, en créant une entreprise familiale avec sa femme et ses enfants. C'est dans ce cadre qu'il va réaliser tous ses autres films.

Rue du retrait (2000) est l'adaptation d'un roman de Doris Lessing sur la rencontre d'une publicitaire brillante et un peu

arrogante d'une quarantaine d'années et une vieille femme proche de la mort vivant dans la misère. Il fait jouer ses filles dans *Nannerl la sœur de Mozart* (2010) qui retrace la vie de la soeur du compositeur, elle aussi très douée mais oubliée de l'histoire, et dans *Madame Solario* (2012), un film en costumes dont l'intrigue se situe au sein de la société aristocratique en villégiature au bord du Lac de Côme, au début du siècle dernier.

En 2008, Féret prend encore tous les risques avec *Comme une Etoile dans la nuit*, poignante histoire d'amour sans pathos inutile entre deux jeunes gens, Marc et Anna, désireux d'avoir un enfant alors que Marc apprend qu'il souffre de la maladie de Hodgkin.

En 2013, *Le Prochain Film* prend de nouveau des accents autobiographiques puisqu'il s'agit d'une comédie sur les affres d'un homme qui cherche à produire son prochain film.

Producteur de ses films, il produit également d'autres films, comme *Moi, Pierre Rivière ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère* de René Allio ou encore *Dernier Eté* de Robert Guédiguian.

En 2015 *Anton Tchekhov-1890* sort sur les écrans. René Féret meurt d'un cancer six semaines après la sortie.

Filmographie

1975 : Histoire de Paul
1977 : La Communion solennelle
1979 : Fernand
1980 : L'Enfant roi
1985 : Le Mystère Alexina
1987 : L'Homme qui n'était pas là
1990 : Baptême
1992 : Promenades d'été
1993 : La Place d'un autre
1995 : Les Frères Gravet
2000 : Rue du retrait
2002 : L'Enfant du pays
2007 : Il a suffi que maman s'en aille
2008 : Comme Une Etoile dans la nuit
2010 : Nannerl la sœur de Mozart
2012 : Madame Solario
2013 : Le Prochain Film
2015 : Anton Tchekhov-1890

LUNDI 18 AVRIL 2016 - 21h15 - CINEMAS STUDIO

Hommage à René Féret - Une soirée, deux films

Baptême

de René Féret

(1990)

France Couleurs 2h07

Photo : René Féret – JML Production

Réalisation, scénario et dialogues : René Féret
Assistant réalisateur : Philippe Roussel
Photographie : Pierre Lhomme
Montage : Henri Lanoë
Costumes : Barbara Kidd
Décors : Renaud Sanson
Musique : Evelyne Stroh

Interprétation
Aline : Valérie Stroh
Pierre : Jean-Yves Berteloot
Maurice : Pierre-Alain Chapuis
Rosalie : Edith Scob
Gabrielle : Elsa Zylberstein
François à 18 ans : Jean-Pierre Bonnot
Rémi à 15 ans : Quentin Ogier

Pierre arrive de Paris pour aider son frère qui vend du beurre sur les marché d'Auchy-les-Mines, village minier du Nord-Pas-de-Calais. Pierre restera bien plus longtemps que prévu car il tombe amoureux d'Aline, la fille des parons du café-tabac de la place. Alors que ses parents la destinent au notaire, Aline, qui ne voulait déjà pas épouser le notable, invente un stratagème pour épouser Pierre. Ainsi débute l'histoire de la vie d'un couple, l'amour de toute une vie, avec ses hauts et ses bas.

René Féret poursuit ici le volet autobiographique de son oeuvre, avec *Baptême*, deuxième volet du triptyque familial. *La Communion solennelle* était « Les Ancêtres », *Baptême* est sous-titré « Naissance d'une famille ». Le troisième volet, « L'Enfance » est le film *L'Enfant du pays*. René Féret est très marqué par la mort de son frère ainé, avant sa naissance, alors que ses parents lui donnent le même prénom que ce fantôme à la place duquel il a l'impression d'être né. Il explique (interview bonus du DVD) comment cette

« chose épouvantable » l'a à la fois miné et en même temps construit en tant qu'acteur, homme de théâtre puis cinéaste. Si cet événement fondateur de la vie de Féret revient à plusieurs reprises dans ses films, c'est dans *Baptême* que le cinéaste traite le plus directement cette question car le film retrace littéralement la vie de ses parents et leurs enfants, lui-même, son frère et, en quelque sorte, le fantôme de son frère.

Féret écrit le scénario du film qui devient finalement un roman, *Baptêm*e, publié après la sortie du film.

Un autre événement très important dans la vie de Féret est traité dans *Baptême*, qui donne lieu à une scène d'agonie absolument poignante : la mort de son père.

Baptême transporte le spectateur dans la vie de commerçants modestes du nord de la France, des années trente aux années soixante. Malgré les difficultés économiques mais surtout affectives, Aline et Pierre sont des personnages qui, malgré toutes leurs ambiguïtés, ne vont jamais renoncer à la vie, à ses plaisirs, quitte *« à confondre les recettes avec les bénéfices* ». Ils perdront accidentellement leur enfant Rémi alors qu'il a 4 ans mais réussiront à élever deux autres garçons, l'un devenant avocat et l'autre comédien (René Féret)

La comédienne Valérie Stroh, peu connue à l'époque mais que Féret a pu choisir grâce à son indépendance financière, elle-même rendue possible par la société de production qu'il vient de fonder, est une lumineuse Aline. Quant à Jean-Yves Berteloot, qui a la difficile tâche d'incarner le père du cinéaste, il est dans un rôle dont on ne peut imaginer qu'il puisse laisser indifférent.

Biographie : page 163

Sources

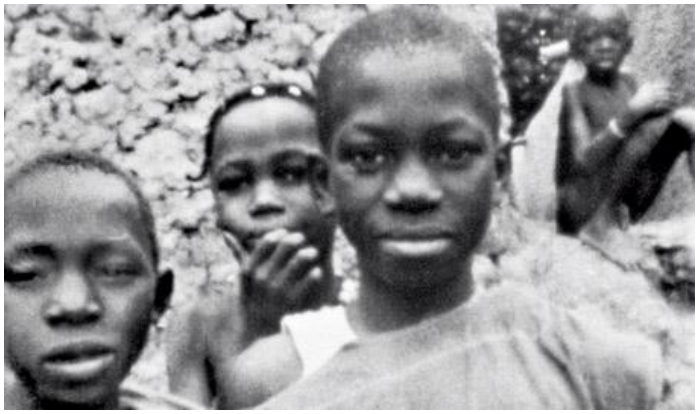
Site renéféret.com
Article du Monde 28 avril 2015, nécrologie de René Féret.
Supplément du DVD *L'Enfant du pays* et du DVD *La Communion solennelle*.

VENDREDI 22 AVRIL 2016 - 20H30 – MEDIATHEQUE F. MITTERRAND

Cycle La censure dans le cinéma français – La décolonisation en question

Programme de trois courts-métrages documentaires, proposé en partenariat avec la Médiathèque F. Mitterrand – Entrée gratuite

Afrique 50
de René Vautier (1950)
17 min 23



Réalisation : René Vautier
Scénario : René Vautier
Montage : René Vautier
Production : La Ligue Française de l'Enseignement
Musique : Fodéba Keïta

Commandé par La Ligue française de l'enseignement dans le but de promouvoir la pédagogie française dans les colonies d'Afrique de l'Ouest, *Afrique 50* est paradoxalement le premier film anticolonialiste français. Devant l'exploitation et les massacres des autochtones, le réalisateur décide de filmer la réalité des faits. Il dénonce alors le colonialisme français à l'aide d'images marquantes et de paroles mordantes.
La voix off de René Vautier décrit la vie quotidienne paisible des villageois africains, tout en insistant sur leur situation précaire. De façon cynique, il mentionne ensuite les Français, ces Blancs qui disent apporter la civilisation mais qui utilisent des Africains à la place des machines pour que cela coûte moins cher. On ressent toute la volonté de faire réagir le spectateur par le tutoiement, l'énumération des massacres réalisés sur les populations ainsi que la citation de noms de personnes tuées par les colonisateurs.
Filmé en 1950 mais immédiatement censuré, *Afrique 50* ne fut restitué à son réalisateur qu'en 1996. Le court-métrage actuellement disponible ne représente qu'un tiers des bobines tournées en 1949, le reste ayant été confisqué et détruit par la censure française. Ce n'est qu'en 2008 qu'eut lieu la première diffusion télévisuelle.

René Vautier (1928 – 2015)

Né en 1928 dans le Finistère, René Vautier est un réalisateur et scénariste militant, essentiellement connu pour ses documentaires. Il est le réalisateur français qui a le plus été censuré. Il entre dans la Résistance dès l'âge de 15 ans et obtient plusieurs décorations dont la Croix de guerre en 1944. En 1948, il est diplômé de l'Institut des Hautes Études

Cinématographique section réalisation. Son premier film est *Afrique 50*, commandé par la Ligue de l'enseignement pour vanter les mérites de l'éducation française en Afrique colonisée. Mais contrairement à ce qui lui est demandé, il filme la réalité du terrain et réalise ainsi le premier film anticolonialiste français. Cela lui vaudra treize inculpations, une condamnation à un an de prison et une censure du film pendant plus de quarante ans. Ce court-métrage est médaillé d'or au Festival de Varsovie. En 1956 René Vautier est poursuivi pour atteinte à la sécurité intérieure de l'Etat après avoir réalisé *Une nation, l'Algérie* qui décrit les rapports franco-algériens. Les deux copies existantes de ce film ont été détruites ou volées. Le but du réalisateur est de mettre *« l'image et le son à disposition de ceux à qui les pouvoirs établis les refusent »*. Blessé plusieurs fois dans le maquis algérien en filmant les accrochages qui se déroulaient sous ses yeux, il réalise *Algérie en flamme* en 1958. Son œuvre la plus connue est *Avoir vingt ans dans les Aurès* parue en 1972, prix de la critique au Festival de Cannes.

Suite aux abus de la commission de censure cinématographique qui refusait des films sans donner aucune explication, René Vautier entame une grève de la faim en 1973. Il obtient gain de cause une trentaine de jours plus tard. Le ministre des Affaires culturelles Jacques Duhamel exige de la commission qu'elle justifie ses interdictions et que celles-ci soient limitées à la pornographie et la violence. Un film ne peut donc plus être interdit pour cause politique.

Le réalisateur reçoit un hommage spécial du jury du Film antiraciste en 1974 et le Grand Prix de la Société civile des auteurs multimédias en 1998.

Toute la carrière de ce cinéaste est guidée par sa phrase *« Il ne faut pas laisser les gouvernements écrire l'histoire, il faut que les peuples y travaillent »*. Il vise donc toujours à montrer la réalité de l'histoire en allant à l'encontre des discours officiels des gouvernements

.

Filmographie sélective :

Court-métrages

1950 : Afrique 50

1951 : Un Homme est mort

1954 : Une Nation, l'Algérie

1955 : Anneaux d'or

1958 : L'Algérie en flamme

1961 : J'ai huit ans ; co-réalisé avec Yann Le Masson et Olga Baïdar-Poliakoff

1970 : Le Glas ; Les trois Cousins ; Les Ajoncs

1971 : Techniquement si simple

1971 : La Caravelle

1971 : Mourir pour des images

1973 : Transmission d'expérience ouvrière

1974 : Le Remords

1976 : Le Poisson commande ; co-réalisé avec Yann Le Masson et Nicole Le Garrec

1984-1988 : A propos de l'autre détail

Long-métrages
1972 : Avoir 20 ans dans les Aurès
1974 : La Folle de Toujane, co-réalisé avec Nicole Le Garrec
1976 : Quand tu disais, Valéry
1976 : Frontline
1977 : Quand les femmes ont pris la colère, co-réalisé avec Soazig Chappedelaine
1978 : Marée noire et colère rouge
1995 : L'Huma, la lutte
1995 : l'Huma, la fête
1995 : Hirochirac

Sources :
Cahiers du cinéma, n°561, octobre 2001
Cinéma, n°166, mai 1972
http://lmsi.net/Afrique-50-de-Rene-Vautier-un-film

Les Statues meurent aussi

De Alain Resnais et Chris Marker

(1953)
France / Noir et blanc / 30 min
Prix Jean Vigo 1954

Réalisation : Alain Resnais et Chris Marker
Commentaire : Chris Marker
Photographie : Ghislain Cloquet
Musique : Guy Bernard
Production : Tadie-Cinéma

« Les Statues meurent aussi » est un film documentaire commandité par la revue « Présence africaine » avec pour postulat de départ la question suivante : pourquoi l'art africain est-il visible au musée de l'Homme alors que les arts égyptien et grec se trouvent au Louvre?

Le film est construit en deux parties : la première s'attache à la beauté des œuvres montrées et la deuxième glisse vers un discours plus ouvertement politique et anti raciste.

La question soulevée par ce documentaire est celle des rapports qu'entretient le monde occidental avec l'art africain (dit nègre, à l'époque), art que l'Occident détruit en fait, même sans s'en rendre compte. « *Colonisateurs du monde, nous voulons que tout le monde en parle*. » Resnais et Marker dénoncent le fait que le monde occidental plaque une grille de lecture préformatée sur les œuvres d'art africaines, sans vraiment les regarder pour ce qu'elles sont réellement, sans vraiment s'y intéresser.

Le texte dit, écrit par Chris Marker, est très littéraire et très beau, à la fois politique et sensible, sans concession, à l'instar de l'amorce même du film : « *Quand les hommes sont morts, ils entrent dans l'histoire. Quand les statues sont mortes, elles entrent dans l'art. Cette botanique de la mort, c'est ce que nous appelons la culture.* » Le montage de Resnais est admirable également, d'une grande maîtrise, permettant de voir les œuvres d'art montrées sous des angles non conventionnels.

Alain Resnais et Chris Marker adoptent un point de vue radicalement anticolonialiste, qui vaudra au film une interdiction d'écran par le comité de censure, composé d'associations familiales, de représentants de l'Etat et de personnalités du cinéma. La censure ne sera levée qu'en 1964, onze ans plus tard. Resnais, à propos de son passage devant le comité de censure : « *Ils savaient tout ce qui se passait en Afrique et nous étions très gentils de ne pas avoir évoqué les villages brûlés, les choses comme ça ; ils étaient tout à fait d'accord avec le sens du film, seulement (c'est là où ça devient intéressant) ces choses-là, on pouvait les dire dans une revue ou un quotidien, mais au cinéma, bien que les faits soient exacts on n'avait pas le droit de la faire. L'interdiction eut des conséquences très graves pour le producteur. Quant à nous-est-ce un hasard ? – ni Chris Marker ni moi ne reçûmes de propositions de travail pendant trois ans.* » (Source : grecira.net)

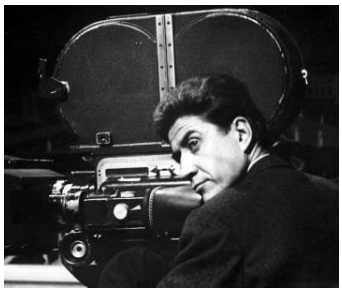
En 1953, date de la sortie du film qui fut tourné de 1950 à 1953, la France vit les prémices de la décolonisation. Or, si dans les revues, une certaine presse, le discours dénonçant la colonisation existait, il était encore très rare dans les films, *Afrique 50* de Vautier faisant figure d'exception (programmé au cours de la même soirée).

Sources

Dictionnaire du cinéma, sous la direction de Jean Tulard
Positif N° 653/654
Site grecirea.net
Bonus du DVD

Alain Resnais (1922 - 2014)

Alain Resnais, est une des personnalités à la fois les plus marquantes et des plus difficiles à cerner du cinéma français. Il est considéré comme un des artistes qui a su rénover et questionner en profondeur le septième art. Très cultivé, il puisait ses sources tant dans la culture savante que dans des oeuvres dites populaires. Il a interrogé le langage filmique, souvent avec humour. Son œuvre est composite et Alain Resnais a bien volontiers travaillé avec d'autres artistes de talent de sa génération. Il tourne des documentaires et des fictions, se frotte à plusieurs genres, introduit le théâtre dans son cinéma, signe des films graves ou légers, cherchant toujours derrière l'aspect déroutant de son œuvre, à, selon ses propres termes, *"tenter d'approcher la complexité de la pensée, son mécanisme, (...) d'explorer le monde de l'inconscient*



du point de vue de la vérité, sinon de la morale."

Il est né à Vannes en 1922, au sein d'une famille aisée, cultivée. Dès le plus jeune âge il lit, fréquente les cinémas, écoute de la musique. C'est à l'âge de 13 ans qu'il obtient de ses parents sa première caméra. Il tourne alors ses premiers films, réalisant ainsi, à l'âge de 14 ans, une adaptation de Fantômas.

Le petit Resnais se passionne pour les histoires d'aventure et de magie, et pour le dessinateur de bandes dessinées Harry Dickinson. Il aime Proust, André Breton, mais également les comics américains tels "Mandrake" ou "Dick Tracy". Sa collection de livres est ravagée par les nazis durant la Seconde Guerre mondiale, ce qui ne fait que renforcer son amour pour la littérature. Il s'imagine d'abord libraire mais passe finalement le concours de l'Institut des Hautes Etudes cinématographiques, ancêtre de la Femis d'aujourd'hui, où il est admis en 1943, année de la création de l'école, dans la section montage. Il s'est familiarisé avec les plateaux de cinéma en faisant de la figuration pour *Les Visiteurs du soir* de Marcel Carné (1942). Il est engagé comme assistant sur *Paris 1900* (1946), film documentaire de Nicole Védres. Puis il commence à réaliser des films qui n'auront pas de diffusion commerciale, tel que *Schéma d'une identification*, dans lequel son ami Gérard Philipe tient le rôle principal.

Resnais s'attaque ensuite à des courts métrages, pour la plupart commandés. Il tourne ainsi *Van Gogh* (1948), *Gauguin* (1950), *Guernica* (1950), *Les Statues meurent aussi* (1953), *Nuit et brouillard* (1955), bouleversant témoignage sur les camps de la mort nazis et *Toute la mémoire du monde* (1956), film sur la Bibliothèque nationale qu'il présente comme un vaisseau étrange semblant sortir des "Fictions" de Borgese.

Les principaux thèmes qu'il aborde sont ceux de l'oubli, de la mémoire, du temps, de la communication entre les personnes. Ces thèmes dominent son œuvre et seront repris dans ses longs métrages. Resnais devient alors le chef de file de la grande école documentaliste française des années 1950. En 1959, il tourne son premier long métrage, *Hiroshima mon amour*, qui marque à la fois un tournant dans sa carrière et représente un jalon dans l'histoire du cinéma. Resnais place le spectateur à la fois face à une histoire d'amour entre une Française et un Japonais et au traumatisme engendré par le cataclysme nucléaire d'Hiroshima. Ce film constitue un des films phares de la Nouvelle Vague. Vient ensuite *L'Année dernière à Marienbad*, date marquante également, affirmation, selon les mots du cinéaste, du « *jeu de forme plus fort que l'anecdote*" (cité dans Le Dictionnaire du cinéma). Là encore, Resnais invite à s'interroger et à méditer sur le temps qui passe, le passé, la mémoire et l'oubli. Ces œuvres obtiennent un succès certain auprès des critiques, sont primées dans des festivals, mais le public demeure relativement restreint. En 1963 *Muriel ou le temps d'un retour* revient sur les événements de la guerre d'Algérie, très peu présente sur les écrans de cinéma. Il participe à une œuvre collective, avec Agnès Varda, Jean-Luc Godard et William Klein sur la guerre du Vietnam.

Après avoir porté à l'écran sa vision de l'Affaire Stavisky (*Stavisky*, 1974), il mélange les genres de la psychanalyse et

du surréalisme avec *Je t'aime , je t'aime* (1968) et *Providence* (1976). 1993 est une rupture : à partir de *Smoking, No smoking*, il envisage le cinéma de façon plus ludique et y ajoute le théâtre. Il obtient pour ce film le César du meilleur réalisateur en 1994. Dans ce diptyque, Alain Resnais choisit la construction, tel un compositeur, d'un thème et de ses variations, explorant alors diverses potentialités de la narration. En 1997, *On Connaît la chanson*, dans lequel il fait chanter en play back des extraits de tubes français à ses acteurs, au milieu de textes dits, fait accéder Resnais à une plus large popularité. *On Connaît la chanson* obtient le César du meilleur film. En 2006, sort *Cœurs*. Ce film est adapté de la pièce "Private Fears in Public Places", d'Alan Ayckbourn. Les vies de chacun des sept personnages se croisent mais ne se rencontrent jamais vraiment. Ils sont réduits à des cœurs qui battent ou ne battent plus. Resnais aime à dire qu'ils sont pris comme des insectes sur une toile d'araigné, que celle-ci a abandonnée. Les insectes sont pris au piège, condamnés à ne jamais se rencontrer.

Resnais voulait montrer l'artificialité du cinéma, il refusait d'essayer de faire croire aux spectateurs que ce que l'on voit à l'écran est la réalité. Pour lui, le cinéma doit assumer l'artifice, le mettre en valeur, refuser toute tentative de réalisme. Parce que le cinéma n'est pas la vie mais une succession d'images, il doit susciter l'imaginaire, par les moyens techniques et artistiques qui sont les siens.

La méthode de travail de Resnais se rapproche davantage de celle du théâtre que du cinéma. Alors qu'il fut souvent considéré comme un réalisateur ardu, il affirmait pourtant que *"tourner, c'est s'amuser*". Le tournage était précédé de multiples échanges entre lui et les comédiens, les scénaristes, au cours desquels tous discutaient pour faire émerger le projet qu'il avait en tête. C'est alors que Resnais sortait ses fameuses petites boîtes, desquelles il sortait des objets, figurines, auxquelles il faisait prendre vie pour faire avancer et expliciter ses envies de mises en scène. Fort de ses séances de travail préliminaires au tournage, Resnais explicite donc très peu ce qu'il souhaite voir émerger pendant le tournage, et laisse les acteurs trouver eux-mêmes le ton juste. Cette méthode fonctionne d'autant mieux que Resnais a été fidèle à ses comédiens, d'aucuns évoquant même la "famille Resnais", parmi lesquels Pierre Arditi, André Dussolier, Jean-Pierre Bacri et Agnès Jaoui, Anne Consigny, Lambert Wilson, Michel Vuillermoz et bien sûr Sabine Azéma, sa compagne depuis la fin des années 1990.

En 2012, il tourne *Aimer, boire et chanter*, qui sort début 2013. Ce film testamentaire étonne par la jeunesse de son ton, alors que Resnais a 91 ans et se bat contre la maladie. Il décède peu de temps après le tournage.

Filmographie

Courts métrages :
1936 : Fantômas ; L'Aventure de Guy
1946 : Schéma d'une identification
1947 : Visite à Oscar Dominguez ; Visite à Félix Labisse ; Visite à Hans Hartung
Visite à César Domela ; Portrait d'Henri Goetz ;
Journée naturelle ou Visite à MaxErnst ; La Bague ; L'Alcool tue
Transfo transforme l'énergie du pyrium ; Le Lait Nestlé
1948 : Châteaux de France ou Versailles ; Les Jardins de Paris ; Van Gogh
1950 : Gauguin ; Guernica
1950 - 1953 : Les Statues meurent aussi, coréalisé avec Chris Marker
1955 : Nuit et brouillard
1956 : Toute la Mémoire du monde
1957 : Le Mystère de l'atelier 15, coréalisé avec André Heinrich
1958 : Le Chant du Styrène
Longs métrages :
1946 : Ouvert pour cause d'inventaire (copie disparue)
1959 : Hiroshima mon amour
1961 : L'Année dernière à Marienbad
1963 : Muriel ou le temps d'un retour
1966 : La Guerre est finie
1967 : Loin du Viêt-nam (un épisode, coréalisation avec William Klein, Joris Ivnes, Agnès Varda, Claude Lelouch et Jean-Luc Godard)
1968 : Je t'aime, je t'aime
1971 : L'an 01 (épisode Wall Street, coréalisation avec Jacques Doillon et Jean Rouch)
1974 : Stavisky
1976 : Providence
1980 : Mon Oncle d'Amérique
1983 : La Vie est un roman
1984 : L'Amour à mort
1986 : Mélo
1989 : I Want to Go Home
1993 : Smoking
1993 : No Smoking
1997 : On Connaît la chanson
2003 : Pas sur la bouche
2006 : Cœurs
2013 : Aimer, boire et chanter
Sources :
Catalogue 2007-2008 Cinémathèque de Tours
Dictionnaire du cinéma, sous la direction de J. L. Passek, Larousse, 2011.
Positif N°s 442 et 653/654

Chris Marker (1921 - 2012)

Christian-François Bouche-Villeneuve, né en 1921, fait des étudie la philosophie et suit les cours de Jean-Paul Sartre. Pendant la Seconde Guerre mondiale, il rejoint les parachutistes de la Résistance. Après la guerre, il parcourt le monde au service de l'UNESCO, pour mettre l'image au service de l'éducation.

Son premier film est un documentaire d'un genre nouveau, subjectif, sur les Jeux Olympiques d'Helsinki en 1952. Il réalise son deuxième film, *Les Statues meurent aussi*, en collaboration avec Alain Resnais. Ce film, qui évoque la problématique de la décolonisation par le biais de l'art africain, lui vaut de remporter le prix Jean-Vigo en 1953. Puis il réalise un certain nombre de documentaires, témoins des changements dans diverses parties du monde : *Dimanche à Pékin* (1956), *Lettre de Sibérie* (1957), *Cuba si* (1961). Le court-métrage est son mode d'expression privilégié, et il lui redonne ses lettres de noblesse en France.

Il s'essaie ensuite à la fiction, et même à la science-fiction, avec *La Jetée* (1963), un film entièrement construit à base d'images fixes. Son film suivant, le journal de voyage *Si j'avais quatre dromadaires* (1964), est construit sur le même principe.

En automne 1968, Christ Marker fonde SLON (Service de lancement des œuvres nouvelles) avec André Delvaux; il décrit ce "service" comme une "*coopérative à la disposition de tous ceux qui veulent fabriquer des documentaires et qui partagent certaines préoccupations communes*". Il s'agit en vérité d'une société de droit belge, en faveur de la liberté, qui regroupe des cinéastes, des ouvriers et des militants. L'ISKRA (Image, Son, Kinescope et Réalisations Audiovisuelles; "étincelle" en russe), sera ensuite créée en France sur le même principe.

En 1977, il réalise *Le Fond de l'air est rouge*, un imposant documentaire de quatre heures analysant les événements qui se sont déroulés dans le monde pendant les années 1960. Puis, en 1982, *Sans Soleil* est primé à Berlin. Pendant les années 1980, Marker réalise plusieurs hommages à des réalisateurs, *A.K.*, sur Akira Kurosawa (1985) et *Une Journée d'Andrei Arsenevitch* sur Andrei Tarkovski (1999) Chris Marker est souvent reconnu en tant que réalisateur, mais il était également photographe, poète, romancier et essayiste de talent. On lui doit notamment, entre autres œuvres diverses, une étude sur Jean Giraudoux (« Giraudoux par lui-même »).

Filmographie :

1952 : Olympia 52
1963 : Les Statues meurent aussi – *co-réalisé avec Alain Resnais*
1955 : Nuit et Brouillard – assistant d'Alain Resnais
1956 : Dimanche à Pékin
1957 : Lettres de Sibérie
1959 : Les Astronautes
1960 : Description d'un combat
1961 : Cuba si
1962 : La Jetée

A Valparaiso (de Joris Ivens – texte)
1963 : Le Joli Mai
1965 : Le Mystère Koumiko
1966 : Si j'avais quatre dromadaires
1967 : Loin du Viêtnam
Rhodiacéta
1968 : A Bientôt, J'espère – *co-réalisé avec Mario Marret*
La Sixième face du pentagone – *co-réalisé avec François Reichenbach*
Cinétracts
1969 : On vous parle du Brésil
Jours de tournage
Classe de lutte
1970 : Les Mots ont un sens
Carlos Marighella
1971 : La Bataille des dix millions
Le Train en marche
On vous parle de Prague : le deuxième procès d'Artur London
1972 : Vive la baleine
1973 : L'Ambassade
1974 : La Solitude du chanteur de fond
1977 : Le Fond de l'air est rouge
1981 : Junkiopa
1983 : Sans Soleil
1984 : 2084
1985 : From Christ to Christo
A.K.
1986 : Hommage à Simone
1989 : L'Héritage de la chouette
1990 Berliner Ballade
1992 : Le Tombeau d'Alexandre
Le Facteur sonne toujours cheval
1993 : Le 20 heures dans les camps
1995 : Casque bleu
1997 : Level five
1999 : Eclipse, Une Journée d'Andreï Arsenevitch
2001 : Le Souvenir d'un avenir
2004 : Chats perchés

Sources :

Cineclubdecaen.com
Dictionnaire du cinéma – Jean Loup Passek, Larousse

Terre tunisienne

De Jean-Jacques Sirkis et René Vogel

(1951)

Documentaire / France / Noir et blanc / 30 min

Réalisation : Jean-Jacques Sirkis, René Vogel
Collaboration à la réalisation : Serge Mallet
Commentaire écrit par Serge Beckouche
Production : Coopérative de Production et de Diffusion du Film (C.P.D.F.)

Les cinéastes posent leur caméra à Tunis puis dans les campagnes tunisiennes, en 1951, et dressent un constat de l'état du pays sous domination française depuis soixante-dix ans. Le constat est terrible.

Réquisitoire anticolonialiste, *Terre tunisienne* se découpe en quatre parties. La première montre Tunis sous domination française, la tutelle administrative et politique exercée par l'Etat français. La seconde démontre comment l'installation de colons sur des terres agricoles a détruit toute la chaine de production agricole qui existait jusqu'alors ; destructions et pillages des richesses qui engendrent misère et départ des paysans de leurs terres pour un nomadisme subi. Puis c'est à travers le travail des dockers que le pillage des richesses opérées par les colons est envisagé, corollaire d'une exploitation sans merci d'ouvriers locaux. Enfin la quatrième partie dresse un bilan effrayant quant aux soi-disant « apports » de la colonisation d'un point de vue social, culturel et éducatif. Le film s'achève par les vues d'une manifestation à Tunis où les revendications indépendantistes percent, sous les slogans pacifistes.

Ce film, initié par quatre jeunes communistes, René Vogel, Jean-Jacques Sirkis, Serge Mallet et Jean Beckouche, est un des premiers films anti colonialiste, avec *Afrique 50* de Vautier (programmé au cours de la séance), auquel d'ailleurs Vogel participa. *Terre tunisienne* offre des images absolument précieuses de la Tunisie de cette époque.

Afin de contourner le comité de censure, la C.P.D.F., producteur du film, diffusa *Terre Tunisienne* sous le titre *Terre au soleil*.

Sources :

Sites : film-documentaire.fr et cinearchives.fr

LUNDI 25 AVRIL 2016 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

L'Atlantide

De Georg Wilhelm Pabst

(1932)

Allemagne / Noir et blanc / 1h29

Photo : Lobster

Réalisation : Georg Wilhelm Pabst
Scénario : Ladilaus Vajda, Hermann Oberlander et Alexandre Arnoux d'après l'oeuvre de Pierre Benoit.
Photographie : Eugen Chûfftan et Ernst Koerner
Décors : Erno Metzner
Musique : Wolfgang Zeller
Production : Nero-Film

Interprétation :
Antinéa : Brigit Helm
Capitaine Morhange : Jean Angelo
Lieutenant de Saint-Avit : Pierre Blanchard
Lieutenant Ferrières : Georges Tourreil
Clémentine : Florelle
L'Hetman de Jitomir : Vladimir Sokoloff
Ivar Tostenson : Mathias Wieman
Tanit Serga : Tela Tschai

Dans les années 1920, deux jeunes officiers, Saint-Avit et Morhange, partent en mission dans le désert afin de retrouver les traces d'un royaume disparu. Attirés dans une embuscade par des Touaregs, ils sont retenus prisonniers par la reine de la cité d'Atlantide, la belle Antinéa. Aveuglé par son amour pour la reine, Saint-Avit, n'hésite pas à commettre un acte irréparable lorsque celle-ci lui en donne l'ordre.

La première évocation de l'Atlantide se trouve dans le récit de Platon, *Timée.* Critias, un riche Athénien disciple de Socrate, assure détenir une information venue directement d'un prêtre égyptien du temple de Saïs à propos de « l'île d'Atlas ». Cette île, plus connue sous le nom d'Atlantide, aurait été engloutie dans un endroit encore méconnu. Ce mythe donne lieu à de nombreuses interprétations et entraîne un grand nombre de théories sur l'existence réelle ou non de cette île.

Onze années après l'adaptation de "L'Atlantide" par Feyder, Pabst propose une nouvelle version, très personnelle, de l'œuvre de Pierre Benoit.

Comme pour beaucoup de films de ce début des années 1930, il est nécessaire de tourner plusieurs versions afin de favoriser l'exportation à l'international. Pabst en proposera donc trois : allemande *(Die Herrin von Atlantis)*, française (*L'Atlantide)* et

anglaise *(The Mistress of Atlantis).* La distribution ne s'en verra que très peu changée : Brigit Helm conservera le rôle d'Antinéa tandis que les rôles des deux personnages principaux masculins seront modifiés en fonction des versions.

Alors que le parlant en est encore à ses balbutiements, Pabst fait le choix de tourner un film où le discours prend beaucoup de place, où la parole a pour but de libérer l'image des fonctions narratives que lui imposait le muet. Ainsi, il permet à l'image d'être purement esthétique, un outil plastique.

« Malgré l'avènement du parlant, je reste convaincu qu'au cinéma le texte lui-même est fort peu de chose. Ce qui compte c'est l'image » (Anthologie du cinéma).

Pour autant, la parole n'est pas dénuée de sens, elle nourrit la narration et le ton très théâtral qu'elle emploie semble rappeler à tous moments qu'il s'agit là d'un conte, d'une légende.

Néanmoins, le réalisateur, de par ses préoccupations politiques et sociales déjà très présentes dans son œuvre, interroge et met en doute le caractère onirique de l'Atlantide. Ce dont il parle en fait au travers de ce film, est l'état de l'Europe de l'entre-deux-guerres, et plus précisément celui d'une nation qui lui est chère, l'Autriche.

Le film s'ouvre sur le discours d'un homme qui met en évidence l'atmosphère de danger qui semble peser uniquement sur les Européens : « *Une contrée que nul Européen n'a pu atteindre, dont nul européen du moins n'est jamais revenu* ». En faisant d'Antinéa, la fille de Clémentine, une danseuse parisienne de cancan, il appuie encore une fois sur le lien avec l'Europe et transforme alors cet univers en une métaphore de la société contemporaine de Pabst. Le tout en s'éloignant de l'œuvre originale de Pierre Benoit.

Le film se fait alors le reflet panique d'une société déjà montrée dans sa dégénérescence.

C'est une période de crise économique, sociale et politique où le shilling est totalement dévalué et le chômage bat son plein, conséquences de la crise de 1929. Les violences s'accroissent et une succession de manifestations de gauche ont lieu contre le gouvernement de droite. On l'appellera plus tard « la révolte de juillet » (1927). L'ensemble de ces événements entraîne l'accession au pouvoir d'Engelbert Dollfuss, du parti des Chrétiens Sociaux qui, tout en s'éloignant d'Hitler, va se rapprocher du dictateur italien Mussolini. Ces événements conduisent peu à peu l'Autriche vers la dictature, la centralisation et le fascisme en 1934.

Pabst appartient à l'école de « la nouvelle objectivité », et son travail se caractérise par la volonté de représenter le réel dans tout ce qu'il comporte et ainsi de tendre un sombre miroir à cette société malsaine et corrompue. Il se sert de son art comme d'une arme, et tend à transformer les éléments de son film en composantes réalistes.

Dans *L'Atlantide*, il rompt avec l'imaginaire, en faisant de Saint-Avit un personnage déstabilisé en proie à des hallucinations et dont la parole est mise en doute tout au long du film. « *Antinéa, mythe vivant, existe-t-elle, a-t-elle existé, n'est-elle pas que le produit malade d'une imagination enfiévrée* ? » (*Georg Wilhelm Pabst* Barthélémy Amengual Paris 1961)

Le mythe de l'Atlantide quant à lui se matérialise en devenant un corps, une femme (Antinéa). C'est elle qui devient symboliquement l'espace mystérieux à découvrir et à conquérir.

Ce film réalisé en un temps record de cinq mois, est construit comme une pure symphonie visuelle.

Le montage est une véritable composition des images où s'alternent des gros plans sur les visages et sur les animaux, des panoramiques sur les montagnes de sable, des jeux sur la

lumière, des cadrages innovants, un travail esthétique sur l'utilisation des drapés (rideaux, grandes robes...) et où le noir et blanc est parfaitement maîtrisé.

Tournant en extérieur, dans le massif du Hoggar, accompagné d'une équipe de spécialistes du Sahara, Pabst nous propose un véritable voyage dans le désert. A l'aide de mouvements fluides, de la souplesse de ses cadrages et de nombreux plans fixes, il nous laisse le temps de savourer la beauté des paysages désertiques.

Paradoxalement, il propose une vision du royaume de l'Atlantide plus austère, dépourvue du palais de la pieuvre au milieu de la palmeraie, de la salle des statues d'or ou encore des coffres pleins de trésors que Benoit décrivait dans son roman et dont Feyder avait fait ses principaux décors. *« Pabst crée. Il n'adapte jamais »* **(**Georg Wilhelm Pabst Barthélémy Amengual Paris 1961)

La lumière quant à elle est extrêmement stylisée. Enveloppant les corps et les décors d'une certaine douceur, elle accentue leurs traits faisant ressortir ainsi leur délicatesse et la cruauté de cet univers.

Toute cette recherche esthétique, ce travail purement plastique, répond à la volonté de réalisme défendu par Pabst. Il tend à rendre crédible un univers sans référant réel, à transformer ce monde imaginaire en reflet de la société dans laquelle l'homme évolue. Il met son art au service de ses idées, et fait de son film un élément à la fois divertissant et instructif.

Cette dualité qui nourrit la création de Pabst n'est pas la seule perceptible. On ressent et décèle des confrontations, des complémentarités qui font toute la singularité et la force de cette œuvre. La frontière que tente d'instaurer le réalisateur entre l'onirisme et le réalisme est sans doute la plus tangible et se traduit entre autres par le choix d'un tournage en décors naturels ou le caractère hallucinatoire octroyé au personnage de Saint Avit. L'alternance entre des scènes plus « froides » telles que celles se déroulant au sein de l'Atlantide et d'autres plus chaleureuses comme celles ayant lieu dans le cabaret parisien, donne une couleur au film et soutient son aspect réaliste. Enfin la bascule entre douceur et cruauté est palpable. Elle prend forme, par exemple, dans des scènes telles que les traversées du désert, montrant à la fois la somptuosité des décors et le cadavre d'hommes n'ayant pas survécu à cet environnement hostile. Ou encore au travers du personnage de L'Hetman de Jitomir que l'on pourrait qualifier de valet d'Antinéa, qui se révèle complaisant et torturé, sombrant dans l'alcoolisme et devenant fou.

Georg Wilhelm Pabst (1885 - 1967)

Georg Wilhelm Pabst naît en Bohême le 27 août 1885 à Raudnitz, en Tchécoslovaquie. En 1905, après deux années à l'Académie des arts décoratifs, il se lance dans le théâtre où il commence en tant que comédien en Suisse, puis en Allemagne dès 1907.

Il part aux États-Unis de 1910 à 1914, où il officie en tant qu'acteur et metteur en scène au théâtre allemand de New-York.

Lorsque la Première Guerre mondiale éclate, il séjourne en France. Il est alors interné dans un camp de prisonniers allemands pendant

quatre ans. Cet épisode motivera son retour vers l'Allemagne nazie en 1939, bien que Pabst, politiquement de gauche, ait fui le national-socialisme.
Durant ces quatre années de réclusion, il organise un théâtre populaire dans le camp, qu'il dirige jusqu'à la fin des hostilités. Au lendemain de la guerre il retourne à Prague pour une saison. Période où il met en scène des pièces résolument expressionnistes telles que *König Nikolo* de Wedekind.

En 1920, de retour à Vienne, il dirige le Neuen Wiener Bühne, un théâtre d'essai sans grands moyens techniques, où il met au programme des pièces comme *1913* de Sternheim. En 1921, il refuse la direction du Burgtheater pour se consacrer pleinement au cinéma. S'ensuit sa rencontre avec Carl Froelich qui lui donne un rôle dans son film *Im Banne der kralle* (1921) et avec qui il fonde la société de production *Froelich-film* en 1927. Société qui éditera plus tard le premier hebdomadaire filmé allemand. Il collabore aux trois premières oeuvres de la société de production puis, en 1923, s'affirme en tant que réalisateur à part entière avec *Le Trésor*, film d'inspiration résolument expressionniste .
La Rue sans joie qu'il réalise en 1925, constitue l'acte de naissance du réalisme social allemand. Cependant, Pabst affirme que le réalisme n'est pas un but mais un moyen qui doit permettre au cinéaste d'exprimer le style qui lui est propre. Ce film marque une évolution dans le style de Pabst, et fait naître une nouveau courant cinématographique : « la nouvelle objectivité ». École artistique qui a déjà fait ses preuves dans le monde de la peinture. « *Ce qui nous avait tout d'abord séduits c'était la nouveauté du film de Pabst. Avant, nous avions vu des films de Far-West, des films extravagants, et tout d'un coup nous avons découvert, nous avons vu le romantisme apparaître sur l'écran, un romantisme allemand […] Et puis cela reflétait quelque chose de surprenant : l'Allemagne d'après-guerre, la misère, la décomposition, cette espèce de morbidité de l'Allemagne, mais en même temps extrêmement vivante...* » (Retours de Philippe Soupault (1951) *Pabst* Anthologie du cinéma n°37 – juillet 1968 p320). Les films qui suivent, souvent qualifiés de « suite freudienne », mêlent politique et érotisme. Dans cette veine on peut citer des oeuvres telles que *Les Mystères d'une âme (*1926) *Crise* (1928) ou encore *Loulou* (1929). « *Ses trois premiers films freudien traitent des rapports existants entre les processus sociaux et les processus psychologiques ou, pour être plus précis, entre la désagrégation sociale et les excès de la sexualité* » (Citation de Kracauer *Georg Wilhelm Pabst* Barthélemy Amengual. Paris 1961).
En 1930 il entame la réalisation de sa trilogie sociale : *Quatre de l'infanterie* (1930), *L'Opéra de quat' sous* (1931) et *La Tragédie de la mine* (1931). Période durant laquelle ses revendications pacifistes et universalistes vont s'affirmer. Ces films entraînent à la fois des critiques virulentes de la presse de droite, qui le qualifie de « Pabst le rouge » et l'obtention de la légion d'honneur française (qu'il renverra plus tard à la France, lors de son passage en Allemagne nazie).
L'Opéra de quat' sous s'inspire d'une pièce de Bertold Brecht qui a connu un succès considérable en Europe dans les années 30. Mais la collaboration entre ces deux artistes est de courte durée et se termine par un procès retentissant au cours duquel on lui reproche de faire, non pas une adaptation de l'oeuvre au cinéma, mais une réécriture totale de celle-ci. En somme il propose une oeuvre nouvelle où la révolte, incapable de transformer les structures sociales, est vouée à l'échec. Et c'est bien ce pessimisme de la pensée politique défendu par Pabst que réfutait Brecht.

Peu de temps avant l'arrivée au pouvoir des nazis, il gagne la France et produit des oeuvres plus conventionnelles mais aussi l'un de ses plus grands succès : *Don Quichotte* (1933).

Il tente ensuite de percer à Hollywood avec *A Modern hero* (1934), film qui, en plus de connaître de nombreuses difficultés, est un échec total.

Il rentre donc en France en 1935 et s'ancre avec trois films dans le courant du « réalisme poétique ».

Les années qui suivent voient le nazisme grandir et conquérir de nouveaux territoires. La Tchécoslovaquie est démembrée et avec l'annexion de la Bohême et de la Moravie, la ville natale de Pabst devient nazie. La France n'est plus un territoire sûr, et Pabst obtient un visa pour les Etats Unis. Néanmoins, le réalisateur fait le choix incompréhensible de retourner à Vienne, répondant ainsi aux nombreuses invitations du haut dignitaire nazi Goebbels. Il y tourne trois films qu'il juge apolitiques. Pour autant, la construction et les événements mis en place autour de ces films par les « officiels » et les producteurs réfutent cette neutralité.

En 1947, alors qu'il est sorti des tumultes du nazisme, Pabst renoue avec son art et entre dans une période que l'on qualifiera de «cinéma de la mauvaise conscience». Il y fait entre autres, des films tels que *Le Procès* et crée peu de temps après, sa propre maison de production.

A partir de 1952 le plus gros de son activité de déroule en Italie, pays comme le sien, vaincu et tributaire du nazisme. *La voce del Silenzio* (1952) et *Cose da Pazzi* (1953) sont les deux films qu'il réalise avant de se consacrer de nouveau à la mise en scène théâtrale. Il tourne ensuite en Allemagne de l'ouest avant de mettre un terme à son statut de cinéaste en 1956.

Après une carrière étrangement instable, où se côtoient grands succès et films mineurs, Pabst entre dans la catégorie des « maîtres du cinéma », et laisse quelques « grandes oeuvres » au 7e art.

Malgré tout, il décède dans l'oubli le 29 mai 1967 à Vienne.

Sources :

Pabst Anthologie du cinéma n°37. Yves Aubry et Jacques Petat. Juillet 1968
Le considérable talent de Pabst Les Cahiers du cinéma n°193 septembre 1967
www.cineclubdecaen.fr
Georg Wilhelm Pabst Présentation par Barthélémy Amengual. Coll cinéma d'aujourd'hui. 1961
Histoire du cinéma mondial, des origines à nos jours. G. Sadoul. 1949
Guide des films, Jean Tulard. Ed. Laffont 2005

LUNDI 2 MAI 2016 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Soirée proposée dans le cadre du festival Désir, désirs

La Chair et le diable (*Flesh and the Devil*)

de Clarence Brown

(1927)

USA / Noir et blanc / 1h49

Photo : Photoplay Production

Réalisation : Clarence Brown
Scénario : Benjamin F. Glazer, Hans Kraly, d'après le roman de Herman Suderman
Photographie : William Daniels
Montage : Lloyd Nosler
Direction artistique : Cedric Gibbons

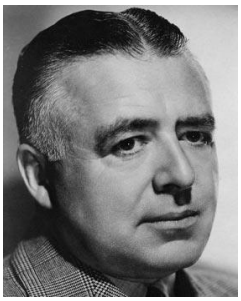
Interprétation :
Félicitas : Greta Garbo
Leo von Harden : John Gilbert
Ulrich von Eltz : Lars Hanson
Comte von Rhaden : Max Mc Garmot
Hertha von Eltz : Barbara Kent
Oncle Kutowski : William Orlamond
Pastor Voss : George Fawcett
La mère de Leo : Eugénie Besserer

Leo et Ulrich sont amis d'enfance. Ils sont tous deux devenus officiers, et tous deux sont amoureux de la très séduisante Félicitas. Leo succombe le premier au charme de cette ensorceleuse. Mais il ne sait pas qu'elle est mariée au comte von Rhaden. Leurs ébats sont interrompus par l'arrivée du comte et un duel est organisé. Leo tue le comte. Pour éviter tout scandale, il part servir en Afrique, laissant Félécitas sous la protection d'Ulrich.

Ce troisième film aux Etats Unis de Greta Garbo, la porte au sommet : elle devient La Divine. Pourtant, elle aurait dans un premier temps refusé le rôle, lasse d'incarner les vamps qu'on lui proposait constamment. Elle finit par accepter et rencontra ainsi deux hommes qui allaient changer sa vie : Clarence Brown, qui est devenu son réalisateur américain fétiche, et avec qui elle a tourné sept films, et John Gilbert dont elle s'est éprise. "*Sur le plateau, les deux amoureux se dévoraient des yeux et le réalisateur n'avait pas*

vraiment besoin de les diriger dans les scènes de baisers, tellement ils vivaient réellement cet amour flamboyant." raconte un témoin. Brown a en tout cas su tirer parti de cette situation. Ainsi, toutes les scènes entre les deux amants sont-elles troublantes de vérité. A partir d'un scénario classique - amitié indéfectible entre deux amis d'enfance et amours impossibles - Clarence Brown nous emmène dans une grande histoire de désir, de sensualité et d'érotisme suggéré. Chaque mouvement de caméra, chaque éclairage est mis au service de cette passion amoureuse. Et si le jeu des acteurs est parfait, les décors et les costumes sont grandioses, et habilement mis en valeur par une magnifique photographie noir et blanc. Le film remporta un immense succès, et permis à la MGM de renflouer ses caisses, Garbo devint une star incontestable et Clarence Brown un réalisateur respecté. Seul John Gilbert eu un destin plus sombre, puisqu'il sombra dans l'alcool après l'arrivée du cinéma sonore : sa voix ne lui permettait plus de continuer sa carrière d'acteur.
A noter que l'un des scénaristes est Hans Kräly, plus connu pour les nombreux scénarii écrit pour Lubitsch.

Sources :
Catalogue 2010 du festival international du film de la Rochelle
www.avoir-alire.com



Clarence Brown (1890-1987)

Clarence Brown est un monteur, réalisateur et scénariste américain. Passionné d'aviation et d'automobile, Brown sort à 19 ans de l'université de Tennessse avec un diplôme d'ingénieur-mécanicien et électricien. Il monte l'entreprise Brown Moto Corp. Mais rapidement, son adoration pour le cinéma l'amène à tout abandonner. Il devient ainsi entre 1915 et 1921 l'assistant et le monteur du réalisateur Maurice Tourneur qu'il admirait beaucoup. Il a toujours considéré que son succès était uniquement dû à la tutelle de Tourneur, il disait d'ailleurs « *c'était mon dieu, je lui dois tout* ». Sa carrière de réalisateur démarre lorsqu'il termine Le *Dernier des Mohicans* (1920) à la place d'un Maurice Tourneur très malade. Son premier film à part entière, *The Light in the Dark* (1922) dévoile déjà l'étendue du talent de Brown.
Il était l'un des réalisateurs attitré et les plus prolifiques de la MGM durant l'âge d'or du cinéma. Il a toujours été considéré comme un bon dirigeant d'acteurs et un cinéaste de femmes, très romantique. Mais le talent de Brown est aussi d'exceller dans tous les styles de films, des comédies *L'Aventure commence à Bombay*, 1941, des drames (*Intrigue*s, 1928*)*, des drames psychologiques *(Or et Poison*,1923*)*, etc. Il a également parfaitement réussi la transition entre le cinéma parlant et le cinéma muet.
Ses films ont été nominés 38 fois aux Academics Awards et ont remporté neuf Oscars.
Il a gagné le prix du Meilleur film étranger pour *Anna Karénine* en 1935 au Festival international du film de Venise.
Durant sa retraite paisible et confortable, il est un conférencier de festivals de films très recherché. Aujourd'hui, l'université de

Tennessee a en son sein le Clarence Brown Theater en son honneur, dont le financement provient en partie du réalisateur lui-même.

Filmographie :

1920 : Le Dernier des Mohicans
1925 : L'Aigle noir
1926 : La Chair et le diable
1927 : La Piste de 1998
1927 : Intrigues
1928 : Les Cosaques
1930 : Romance
1931 : L'Inspiratrice
1931 : Mes Petits
1931 : Fascination
1931 : Âmes libres
1933 : Vol de Nuit
1934 : La Passagère
1934 : Vivre et aimer
1935 : Impétueuse jeunesse
1935 : Anna Karénine
1936 : Sa Femme et sa secrétaire
1937 : Marie Walewska
1939 : La Ronde des pantins
1939 : La Mousson
1940 : La Vie de Thomas Edison
1941 : L'Aventure commence à Bombay
1943 : Et la Vie continue
1944 : Les Blanches Falaises de Douvres
1944 : Le grand National
1946 : Jody et le Faon
1947 : Passion immortelle
1949 : L'Intrus
1950 : Pour plaire à sa belle
1951 : It's a Big Country : An american Anthology
1952 : When in Rome
1952 : Capitaine sans loi

Sources :
www.fandango.com
www.cineclubcaen.com
Cinema, février 1979, n° 242
ww.imdb.com

LUNDI 9 MAI 2016 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Hommage à Orson Welles

Soirée proposée en partenariat avec les cinémas studio

La Dame de Shanghai
(*The Lady From Shanghai)*

De Orson Welles

(1948)

Etats-Unis / 1h23 / Noir et blanc

Photo : Théâtre du Temple

Réalisation : Orson Welles
Scénario : Orson Welles d'après l'oeuvre de Sherwood King
Photographie : Charles Lawton Jr., Rudolph Maté
Montage : Viola Lawrence
Musique : Heinz Roemheld, Morris Stoloff
Décors : Stephen Gooson, Sturges Carne
Costumes : Jean-Louis Berthault
Production : Orson Welles, William Castle et Richard Wilson
Société de production : Columbia Pictures

Interprétation :
Elsa Bannister : Rita Hayworth
Michael O'Hara : Orson Welles
Arthur Bannister : Everett Sloane
George Grisby : Glenn Anders
Sidney Broome : Ted De Corsica
Le Juge : Erskine Sanford
Procureur de district Galloway : Carl Frank
Goldie : Gus Shilling
Jake : Louis Merrill
Saliha Bessie : Evelyn Ellis

Un marin, Michael O'Hara, fait la rencontre d'une très belle femme, Elsa Bannister, qu'il sauve d'une agression. Peu de temps après, elle fait embaucher Michael sur le yacht de son mari, un célèbre avocat. Pendant la croisière, Grisby, l'associé d'Arthur Bannister, confie à Michael son désir de disparaître et lui propose 5000 dollars pour signer un papier dans lequel il confesse avoir tué George Grisby.

En 1942, la RKO, société de production qui soutien jusque-là le travail de Welles, rompt

son contrat avec le cinéaste. Désormais on ne l'accepte plus que comme acteur et son échec avec *Le Criminel* en 1945 manque de mettre fin à sa carrière, au moment même où celle de son épouse, Rita Hayworth, est en plein essor.

La légende dit qu'en 1946, Welles contacte Harry Cohn, directeur de la Columbia, pour lui proposer un film. N'ayant aucune idée de scénario en tête, il donne à Cohn le titre d'un roman de Sherwood King qu'il avait sous la main : *La Dame de Shanghai.* En réalité c'est Rita Hayworth, célèbre actrice et épouse de Welles, qui contacte Cohn pour lui demander de laisser Welles réaliser le film, avec pour seule contrainte de lui fournir un scénario sans danger. D'abord réticent, le directeur de la Columbia se laisse convaincre par Sam Spiegel, le producteur du *Criminel,* seul film hollywoodien du cinéaste réalisé en temps et en heure, sans dépassement budgétaire. Qui plus est, l'association Welles-Hayworth au générique s'annonçait comme un gage de réussite commerciale de premier ordre. Le cinéaste accepte donc de réaliser un film policier tiré du roman *I did before I wake* de Sherwood King. Docile en apparence, Welles n'en fait finalement qu'à sa tête. Il réalise la commande tout en faisant de ce film une œuvre singulière, symbole de sa vengeance envers Hollywood et son épouse (avec qui il est en court de divorce au moment du tournage).

Pour plus de tranquillité vis à vis des studios, Welles décide de partir tourner au Mexique et en profite pour effectuer des dépenses inconsidérées, comme la reconstitution complète d'un village mexicain, et laisse de côté des préoccupations telles que les délais de tournage.

Ce qui devait être un petit polar commercial destiné à mettre en avant la vedette du studio devient alors un exercice artistique extrêmement coûteux.

Il fait de Rita Hayworth, belle rousse sulfureuse de *Gilda*, une blonde platine aux cheveux courts, femme froide et criminelle. Par cette transformation il démystifie la vedette au point de susciter le rejet du public envers la belle, et la projette au rang de « vampiresse » typique du film noir.

Mais il ne s'arrête pas là. Tout en respectant la narration et les codes du film noir (meurtre, crime, infidélité, détective privé de second ordre, jeu sur les contrastes...) il tente de dresser un portrait de la société américaine. Portrait d'une société de requins qui se dévorent pour de l'argent.

Afin de servir au mieux ses propos, Welles tente une véritable expérimentation visuelle. Il fait naviguer les protagonistes entre onirisme et surréalisme, chaque élément s'imprégnant du trouble des personnages. La scène dite « des miroirs » à la fin du film en est le parfait exemple, les personnages entre-tuent leur image, leur apparence, avant de se tuer eux-mêmes.

De manière plus générale, Welles, au travers de *La Dame de Shanghai,* interroge le cinéma comme univers de fiction, de romance, sur sa nature fascinante et magique. Mais aussi sur la place des vedettes, l'image mensongère qu'elles renvoient, leur destruction, en somme le concept de « star-system » défendu par Hollywood.

Le montage du film échappe complètement au cinéaste et est réalisé selon les désirs d'Harry Cohn, le producteur. Trouvant qu'il manquait de glamour dans le film, ce qui pouvait nuire à la vedette, il fait ajouter des gros plans et une scène de chant afin de la valoriser. Bref il reconstruit le film avec l'objectif principal de plaire au public.

La musique, elle non plus, ne respecte pas les directives du réalisateur au point même d'être présente sur la fameuse « scène des miroirs », que Welles souhaitait silencieuse.

Malgré d'importants moyens de promotion, le film connaît un énorme échec commercial. Totalement incompris par le public qui se plaint d'un scénario trop compliqué, trop

brouillon voire incompréhensible. Cohn aurait même promis 1000 dollars à celui qui arriverait à résumer l'intrigue du film.

Pour autant *La Dame de Shanghai* fait désormais parti des « grands classiques » de l'histoire du cinéma. A revoir d'urgence !

Biographie : p. 26

MARDI 10 MAI 2016 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Hommage à Orson Welles

Soirée proposée en partenariat avec les cinémas studio – Une soirée, deux films

Citizen Kane

D'Orson Welles

(1941)

Etats-Unis / Noir et blanc / 1h59

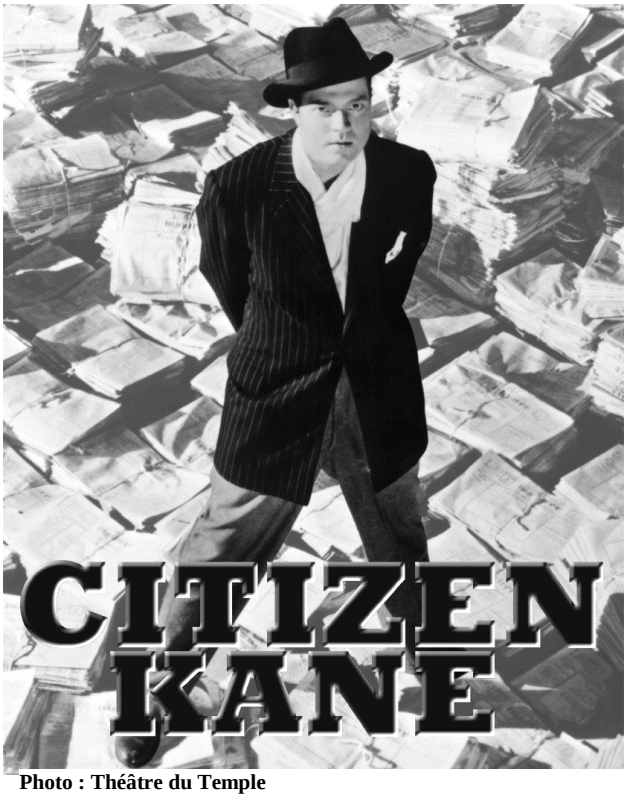


Photo : Théâtre du Temple

Réalisation : Orson Welles
Scénario : Herman J. Mankiewicz, Orson Welles
Photographie : Greg Tolland
Montage : Robert Wise
Musique : Bernard Herrmann
Décors : Van Nest Polglase

Interprétation :
Charles Foster Kane : Orson Welles
Jedediah Lelland : Joseph Cotten
Susan Alexander : Dorothy Comingore
Mr Bernstein : Everett Sloane
Emily Monroe Norton : Ruth Warrick
Jerry Thompson : William Alland
Walter Parks Thatcher, le tuteur de Charlie Kane
Herbert Carter : Erskine Sanford
Raymond : Paul Stewart

Charles Foster Kane, millionnaire excentrique et magnat de la presse, meurt dans son lit en prononçant le mot « Rosebud », un terme dont personne ne semble connaître la signification. Piqué par la curiosité, un quotidien lance un des ses journalistes sur la signification de ce mot. Commence alors une enquête qui creusera jusqu'à l'intimité de Kane.

La notion de liberté est peut-être ce qui symbolise le mieux le succès de *Citizen Kane*. C'est d'ailleurs le point commun principal entre Orson Welles et son personnage, Charles Foster Kane. Pour le réalisateur, tout commence avec un contrat signé à Hollywood, contrat qui devait s'étendre sur trente années et qui lui laissait une totale liberté, qu'il s'agisse de l'écriture, la mise en scène, la production, la sélection ou la direction d'acteurs. Orson Welles est certainement le seul homme dans l'histoire du cinéma qui jouissait de tels droits, aussi éphémères soient-ils. De la même manière,

Charles Kane qui devient l'une des plus grandes fortunes du monde alors qu'il est à peine majeur, entend bien faire valoir sa liberté de ton. Pour cela, il n'hésite pas à racheter le journal américain *The Inquirer* afin d'y exprimer ses idées, qu'elles soient révolutionnaires ou pas, communistes ou pas, se fichant des normes médiatico-politiques, faisant front à toute forme de censure. Le premier, de par la dénonciation du sujet qu'il traite dans son film, a malheureusement vu son contrat s'arrêter après son premier film alors que le second, à force de réclamer l'amour des autres, finit seul, abandonné. Dans les deux cas, on constate une disparition de la notion de liberté. Pour Welles, obligé de s'expatrier en Europe pour réaliser ses films, elle est avant tout professionnelle, alors que pour Kane, elle est profondément émotionnelle, la séparation imposée de la relation qu'il entretenait avec sa mère détruira à jamais toute l'insouciance du jeune garçon qu'il était.

L'une des séquences les plus analysées de l'histoire du cinéma témoigne de ce déchirement familial, de la brutalité du passage de l'enfance à l'âge adulte. Il s'agit de celle où le tuteur vient arracher le jeune Kane à sa famille. Cette séquence marque, tant par sa signification que par sa mise en scène. L'enfance est ici symbolisée par la neige, la luge et la campagne. Le jeune Charlie s'ébat dans la neige. Mais cette vision sereine est vite interrompue par un travelling arrière qui nous amène tout droit vers le visage froid et sérieux de la mère, signifiant tout de suite au spectateur qu'elle doit prendre une décision difficile, alors même qu'aucune conversation n'a encore débutée entre les différents protagonistes. Les jeux du petit Kane sont désormais perçus en arrière-plan, laissant place au débat qui sévit à l'intérieur du foyer. C'est le contraste entre l'avant et l'arrière-plan qui illustre parfaitement cette enfance perdue. Le film se termine sur la main d'un vieillard qui laisse s'échapper une boule de verre contenant une maisonnette enneigée. Cette petite sphère contraste avec le luxe de l'immense demeure, son amoncellement de richesses matérielles et la démesure des lieux, synonyme de désolation et de solitude.

L'une des grandes forces de Welles, c'est de savoir positionner ses personnages dans le champ de la caméra en fonction de leur influence respective sur le rapport de force de la discussion qui est en train de se jouer. L'utilisation du plan-séquence par Welles hiérarchise l'importance des personnages. A l'inverse du champ-contre-champ qui lui n'influe pas directement sur la perception du spectateur de l'échange en cours.

Mais les innovations du réalisateur de *Citizen Kane* ne s'arrêtent pas là. Il est le premier réalisateur américain qui s'influence directement du cinéma expressionniste allemand (exemple : *Le Cabinet du docteur Caligari*). Le jeu des ombres et des lumières, ainsi que les déformations de l'image pour signifier des troubles mentaux sont reconnaissables dans le film. Welles use vraiment de tous les moyens offerts par le cinéma pour créer un nouveau langage visuel. Le plan séquence évoqué précédemment en est le parfait exemple. Mais d'autres innovations techniques tel que l'objectif à courte focale, la profondeur de champ, la particularité des cadrages ou encore son aversion pour le gros plan servent également la narration.

Dès lors, même si l'on sait que Welles n'a rien inventé, l'exploitation qu'il fait des différentes innovations techniques, font de son film, un grand film, un film dans lequel l'art surplombe la beauté. C'est à dire qu'il ne cherche pas tant à mettre en

œuvre les moyens de décrire les mystères et la plénitude d'un être, en fait à imiter la nature humaine, qu'à exposer les moyens de la création. Il réussit à rendre visible l'activité organisatrice du percevoir, tout ce qui se rattache aux non-dit. C'est en cela que Welles est un artiste car son cinéma requiert une intervention plus active du spectateur qui ne se contente plus de simplement reconnaître l'image décrite mais qui va jusqu'à s'intéresser au processus de création.

Sources :
Positif n°167 et N° 449-450

Biographie : page 26

MARDI 10 MAI 2016 - 21H45 - CINEMAS STUDIO

Hommage à Orson Welles

Soirée proposée en partenariat avec les cinémas studio – Une soirée, deux films

La Splendeur des Amberson (*The Magnificent Ambersons*)

D'Orson Welles

(1942)

Etats-Unis / Noir et blanc / 1h29

Photo : Théâtre du Temple

Réalisation : Orson Welles
Scénario : Orson Welles, d'après le roman de Booth Tarkington
Production : Orson Welles
Société de production : RKO Pictures
Photographie : Stanley Cortez
Montage : Robert Wise
Direction artistique et décors : Albert S. D'Agostino
Costumes : Edward Stevenson
Musique : Bernard Herrman

Interprétation :
Eugène Morgan : Joseph Cotten
Isabel Amberson Minafer : Dolores Costello
Willbur Minafer : Don Dillaway
Fanny Minafer : Agnès Moorehead
Lucy Morgan : Anne Baxter
George Minafer : Tim Holt
Jack Amberson : Ray Collins
Le Major Amberson : Richard Bennett
Roger Bronson : Erskine Sanford
Le narrateur (voix off) : Orson Welles

L'histoire se déroule au début du XXe siècle. Après vingt ans d'absence, Eugène Morgan est de retour dans sa ville natale. Invité au grand bal donné par le riche clan des Amberson, il retrouve son amour de jeunesse Isabel. Pendant ce temps-là, sa fille Lucy fait la rencontre de Georges, le fils d'Isabel et Willbur Minafer. Ils tombent amoureux, tandis qu'Eugène et Isabel essayent tant bien que mal de rattraper le

temps perdu. Mais la splendeur des Amberson n'est plus qu'une apparence..

La Splendeur des Amberson est une adaptation du roman de l'écrivain américain Booth Tarkington.

Lorsqu'il réalise ce film, Welles n'en est pas à son premier coup d'essai. En effet, le 29 octobre 1939, il propose une version radiophonique de l'œuvre dans son émission *First person singular* où il interprète lui-même le rôle principal de George Minafer, le fils d'Isabel Amberson.

Et ce n'est pas complètement un hasard s'il endosse ce rôle : le film, en plus de traduire les phénomènes sociétaux de l'époque, révèle une part autobiographique du cinéaste.

Lorsqu'il écrit son roman, Booth Tarkington, qui connaît très bien la famille de Welles, décide de prénommer Georges ce personnage central aux allures dédaigneuses, fières et cruelles. Étrange coïncidence quand on sait qu'Orson Welles, s'appelait en réalité George Orson Welles et qu'il avait pour réputation d'avoir été trop gâté.

Le contexte, quant à lui, fait part de la chute de l'ancienne bourgeoisie au profit d'une nouvelle classe d'inventeurs et d'hommes d'affaires. Eugène Morgan, créateur d'automobiles, symbolise ce nouvel ordre, ces nouveaux riches. A l'inverse, Georges Minafer représente cette haute bourgeoisie décadente, pour qui l'argent et l'humilité n'ont plus de valeur.

L'œuvre de Welles suit à peu près fidèlement la narration de Booth Tarkington, tout en proposant une approche artistique qui lui est propre. En effet, le film s'ouvre sur une succession de plans illustrant les phrases dictées par la voix off, directement tirées du roman de Tarkington. Cette voix, celle d'Orson Welles, semble interroger le temps qui passe et les changements qui en découlent.

L'alternance entre des plans séquences parfaitement maîtrisés (discours dans la calèche, repas dans la cuisine …) et des plans très courts, éblouissant dans leur économie (l'annonce de la mort d'Isabel) accordent un rythme et une structure aux images. Welles a exploré les ressources du langage cinématographique (travelling arrière, mouvements de grues...) afin de servir au mieux la narration et illustrer ce changement d'époque.

La lumière épouse parfaitement les intentions du script, en affirmant le style rococo et bourgeois des années 1900, notamment par l'excellente utilisation du clair-obscur (travail sur les contrastes).

Les décors et les costumes, par leur grandiloquence et leur finesse, appuient cette sensation de luxe, avec entre autres, ce grand escalier en bois sculpté dans la résidence des Amberson.

Tous ces outils traduisent et permettent de mieux saisir la psychologie des personnages.

La musique, par son côté tantôt léger et aérien tantôt sombre et dur, illustre elle aussi et à sa manière, les changements qui s'opèrent tout au long du film.

Enfin, une très bonne direction d'acteurs, axée sur un jeu naturel, ajoute toute sa couleur au film. Welles fait de Dolores Costello une femme très élégante, Joseph Cotten un homme tout en retenue, et Tim Holt et Anne Baxter de jeunes insouciants.

Au moment du montage, Welles est envoyé tourner un film au Brésil, afin d'améliorer les rapports entre les Etats-Unis et l'Amérique du Sud. Profitant de son absence, la société de production RKO s'octroie le droit sur le montage final. Elle supprime des scènes, en ajoute de nouvelles. Elle reconstruit le film en lui imposant un nouveau rythme et troque la chute initialement prévue par le cinéaste, contre un « happy end ». En écourtant le film de 53minutes, la RKO montre à quel point

l'ambition initiale du film n'avait plus de sens et rejette ainsi son aspect sombre, sans humour et pleins d'intentions artistiques, difficilement recevable en période de guerre. Ce film est un échec commercial. Certainement parce qu'il met en évidence des tabous et porte un jugement sur la classe dirigeante de l'époque.

Pour autant, Orson Welles reçoit l'Oscar du meilleur film et Agnès Morrehead celui de meilleur second rôle féminin en 1942.

Sources :

Orson Welles cinéaste, une caméra invisible Youssef Ishaghpour. Ed. de la Différence, Paris 2001

My name is Orson Welles André S.Labarthe. *Cahiers du cinéma* n°117

La Splendeur des Amberson, le chef d'œuvre blessé du « Charles Dickens américain ». Pascal Pernold. *Positif* n°378

La Splendeur des Amberson, naissance du cinéma moderne. Jean Domarchi

http://www.cineclubdecaen.com/realisat/welles/splendeurdesamberson.htm

http://www.imdb.com/title/tt0035015/

Biographie : p. 26

LUNDI 16 MAI 2015 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Pandora (*Pandora and the flying Dutchman*)

De Albert Lewin

1951 / GB / 2h03

Version restaurée

Photo : Les Acacias

Réalisation : Albert Lewin
Scénario : Albert Lewin d'après la légende du "Hollandais volant"
Photographie : Jack Cardiff
Décors : John Hawkesworth
Montage : Ralph Kemplen
Musique : Alan Rawsthorne
Costumes : Béatrice Dawson

Interprétation :
Pandora : Ava Gardner
Hendrick Van Der Zee : James Mason
Stephen Cameron : Nigel Patrick
Janet : Sheila Sin
Geoffrey Fielding : Harold Warrender

Pandora Reynolds, une très belle chanteuse américaine, passe ses vacances d'été sur la Costa Brava espagnole. Elle fait chavirer les cœurs des hommes mais y demeure insensible, aucun ne la faisant vibrer. Son attitude vis-à-vis de ses prétendants malheureux oscille de l'indifférence à la franche cruauté. Stephen, un champion de course automobile, va jusqu'à sacrifier sa voiture pour obtenir une promesse de mariage. Un engagement qu'elle tient, mais en repoussant le mariage à six mois plus tard. Le soir même de ce serment, elle aperçoit un bateau accosté qui l'intrigue et l'attire irrésistiblement. Elle n'hésite pas à le rejoindre à la nage pour voir qui se trouve à bord.

"Quel sacrifice feriez-vous par amour?" alors que Stephen sacrifie sa voiture pour Pandora, ce à quoi il tient le plus après elle, la *Légende du Hollandais volant*, dont le film reprend la trame, évoque un amour dont les exigences vont bien au-delà encore.

Pandora est une adaptation moderne de la légende du Hollandais volant qui date du XVIIe siècle. Un jeune peintre navigue seul au large sur son bateau. Il s'agit du capitaine Hendrick Van Der Zee, condamné à l'immortalité depuis environ trois siècles, contraint par une force magique à naviguer éternellement en solitaire sur les océans, depuis qu'il a tué sa femme. Son errance sur les mers est entrecoupée tous les sept ans par une

période de six mois pendant lesquels il peut vivre en compagnie des autres. Le seul événement qui pourrait le délivrer de son sort est qu'une femme accepte de mourir par amour pour lui. Dans *Pandora*, Hendrick Van der Zee, incarné par James Mason, entre dans sa période de répit et de rupture de sa solitude pour six mois. Quittant son navire, le capitaine et peintre rencontre Pandora, qui sera peut-être celle qui le délivrera de son sort. Elle va en effet tomber amoureuse de cet homme à la fois calme et mystérieux, sachant garder ses distances et la tête froide. Mais c'est également de la légende qu'elle tombe amoureuse, de l'ombre qu'est le Hollandais volant. Paradoxalement, c'est en aimant un homme quasi-fantomatique qu'elle devient plus humaine, vulnérable et moins hautaine.

Mais *Pandora* est également pétri, comme le titre l'annonce, de références classiques européennes, avec une allusion directe à la mythologie. Le mythe de Pandore est cette histoire dans laquelle une femme dotée de dons fabuleux est envoyée sur terre par Zeus pour venger Prométhée. Elle détient une boite qui renferme les maux de l'humanité et qu'elle ne doit absolument pas ouvrir. Mais elle n'y résistera pas, condamnant ainsi les hommes au labeur et à la peine. Lewin avait une grande culture classique et son film en est nourri.

Le côté suranné, un peu exagéré du film fait partie de son charme, en fait sa force. En effet, que penser de tous ces hommes prêts à n'importe quoi pour les yeux de la belle, du rayon de soleil qui tombe pile sur son épaule dénudée, des statues sur la plage ? Lewin n'en fait-il pas un peu trop ? Non, car il sait qu'il exagère et tout est très maîtrisé. Il ne recherche aucunement le réalisme, ni par ce qu'il raconte ni par ses choix esthétiques, ce n'est pas du tout son but ! Il signe une œuvre baroque, onirique, surréaliste par moment. Les statues sur la plage n'ont aucune justification à être là si ce n'est pour susciter l'imagination des protagonistes et des spectateurs. Lewin, très cultivé, très européen dans ses goûts, filme une fête qui semble tout droit sortie d'un roman de Scott Fitzgerald, crée des images qui évoquent les ambiances des peintures de Dali (que Lewin admire et certains critiques ont vu un clin d'œil au peintre dans le fait que le film soit tourné sur la Costa Brava), l'échiquier est réalisé par Man Ray …

Pandora est un film baroque, un rêve éveillé aux couleurs magnifiques et irréelles. Il faut souligner le travail du chef opérateur Jack Cardiff qui donne ici une des plus belles exploitations du Technicolor. Le résultat est surprenant et très sophistiqué, tant par les lumières que par les profondeurs de champ et les couleurs. Il met particulièrement en valeur la sensualité d'Ava Gardner qui tourne ici son premier film en couleur. *Pandora* la propulse au rang de star. Elle y irradie d'érotisme et de classicisme, si magnifique et magnifiée que sa collaboration avec Cardiff va jusqu'à susciter la jalousie de Frank Sinatra, son futur mari. Il faut dire que Lewin et Cardiff vont jusqu'à la filmer totalement nue mais en suggérant plus qu'en montrant, déjouant ainsi la censure et renforçant encore l'aspect érotique de la scène. Jack Cardiff reste dans l'histoire du cinéma comme un des plus grands chefs-opérateurs du Technicolor. Lewin avait pu, avant de s'adjoindre ses services, admirer son travail sur les films de Powell et Pressburger. Réputé pour être très pointilleux sur les tournages en général et sur celui-ci en particulier, Lewin va jusqu'à tourner plusieurs centaines de fois une

même scène afin d'obtenir ce qu'il souhaite exactement.

Mais il fait aussi de *Pandora* un film haletant, malgré sa langueur apparente, au cours duquel le spectateur, à l'instar des personnages, frissonne de crainte et de suspense. La scène de la corrida est mémorable à cet égard. De plus, s'il rompt avec les codes esthétiques de Hollywood, il en reprend aussi certains aspects et réalise une œuvre qui synthétise à elle seule culture européenne et divertissement à l'américaine. Cette synthèse s'exprime avec éclat au travers des nombreuses tenues de Pandora qui porte tantôt des robes drapées évoquant les habits antiques, tantôt des robes lamées moulantes, dignes du film le plus purement hollywoodien. Toutes magnifiques et très nombreuses, les tenues dont se pare Pandora symbolisent en elles-mêmes la force particulière de ce film, d'être à la fois un mythe européen et un divertissement.

C'est peut-être pour cela que *Pandora* porte si bien ses 70 ans.

Albert Lewin(1894 - 1968)

Né le 23 septembre 1894 à Brooklyn fils d'émigrés juifs, Albert Lewin étudie à l'université d'Harvard et s'essaye à la profession de professeur d'anglais. C'est après avoir servi lors de la Première Guerre mondiale qu'il se lance dans le cinéma en devenant critique de théâtre et de films au "Jewish Tribune". Parallèlement, il écrit des poèmes qu'il juge médiocres. Après sa rencontre avec Samuel Goldwyn, futur fondateur de la MGM, il devient lecteur de scénarii. Dès 1923, il commence à s'intéresser aux différentes phases de fabrication d'un film : il est script pour *La Sagesse des trois vieux fous* de King Vidor en 1923 et assistant-monteur pour *Le Glaive et la loi* de Victor Sjöström en 1924. Cette même année, il devient scénariste, grâce à son ami et ancien camarade d'université Arthur Loew (futur chef de la MGM), avec *Bread* de Victor Schertzinger, et poursuit cette activité avec huit autres films jusqu'en 1928. Il est alors promu bras-droit d'Irving Thalberg, haut responsable de la MGM, pour lequel il supervise scénarii et productions de films comme *Le Baiser* de Jacques Feyder en 1929 et *La Belle aux cheveux roux* de Jack Conway en 1934. Il travaille par ailleurs à la pré-production d'*Autant en emporte le vent* repris ensuite par David O. Selznick. A la mort de Thalberg, en 1936, il passe quatre ans à la Paramount en tant que producteur. Il s'associe alors à David Loew, le frère d'Arthur, et devient producteur indépendant. Par mesure d'économie, il réalise lui-même *The Moon and six pence*, une variation sur la vie de Gauguin, d'après le livre de Somerset Maugham. Ceci marque le début de sa carrière de réalisateur. Victime d'une crise cardiaque en 1957, il réduit son activité et, dix ans plus tard, publie le roman *The Unaltered cat*. Il meurt le 9 mai 1968.

L'œuvre d'Albert Lewin en tant que réalisateur, se résume en six films dont quatre ont acquis une solide réputation. *Le Portrait de Dorian Gray* en particulier est aujourd'hui considéré comme un des meilleurs films fantastiques du cinéma mondial, et *Pandora*, un des plus beaux rôles d'Ava Gardner. Dans le choix de ses

sujets, des biographies (*The Moon and six pence*), des légendes étranges (*Pandora*, *Saadia* et *The Living Idol*) et des confessions troubles (*Le Portrait de Dorian Gray* et *Saadia*), on reconnaît l'esthète Albert Lewin cherchant l'originalité. En tant que grand collectionneur d'œuvres précolombiennes et de peintures contemporaines, il utilisera souvent la peinture et le tableau comme éléments moteurs de ses intrigues, avec la biographie du peintre Gauguin dans *Le Portrait de Dorian Gray* et le tableau de Max Ernst dans *Bel Ami*, adaptation de Guy de Maupassant. Les héros d'Albert Lewin, des êtres désabusés, cyniques, élégants et esthètes (à son image) sont toujours incarnés par des comédiens aux personnalités proches de lui-même, avec notamment George Sanders.

Filmographie

1942 : The Moon and six pence
1945 : Le Portrait de Dorian Gray
1947 : Bel ami – d'après Guy de Maupassant
1951 : Pandora
1954 ; Saadia
1957 : The Living Idol

Sources
Image et Son N° 368
Cinéma N° 78, N° 238, N° 368
Cahiers du cinéma N° 6
Positif N° 620
Bonus du DVD
Catalogue Cinémathèque de Tours 2008 - 2009

VENDREDI 20 MAI 2016 - 20H30 - MEDIATHEQUE F. MITTERRAND

Cycle La censure dans le cinéma français

Proposé en partenariat avec la Médiathèque F. Mitterrand – Entrée libre

Suzanne Simonin, La Religieuse de Diderot

De Jacques Rivette

1967

France / couleurs / 2h15

Scénario : Jean Gruault et J. Rivette, d'après le roman de Diderot
Image : Alain Levent
Musique : J.-C. Eloy
Montage : Denise de Casabianca
Production : Rome Paris Films, Société Nouvelle de Cinématographie (SNC)
George de Beauregard, Roger Ferret
Décors : Jean-Jacques Fabre, Guy Littaye
Costumes : Gitt Magrini

Interprétation :
Suzanne : Anna Karina
Madame de Moni : Micheline Presle
Soeur Sainte-Christine : Francine Bergé
Madame de Chelles : Liselotte Pulver
Dom Morel : Francisco Rabal
Monsieur Hébert : Jean Martin
Soeur Sainte-Thérèse : Yori Bertin
Le père Lemoine : Wolfgang Reichmann
Soeur Sainte-Ursule : Catherine Diamant
Madame Simonin (mère de Suzanne) : Christiane Lénier

En 1757, la jeune Suzanne Simonin est poussée par sa famille à entrer dans les ordres : après s'être rebellée, elle découvre qu'elle est une enfant illégitime, qu'elle n'aura donc pas de part à l'héritage familial, et que c'est pour cette raison que le seul destin social qui lui soit ouvert est celui de religieuse. Elle accepte donc à contrecœur d'entrer au couvent de Longchamp, où elle est accueillie par un modèle d'abbesse : la supérieure de Moni, bonne, humaine, inquiète et sainte, qui rassure Suzanne sur son absence de vocation : le sens de son engagement ne doit se révéler que progressivement (« Notre Dieu est un dieu caché, il vient à nous comme un voleur »). Mais la mère de Moni meurt et est remplacée par Soeur Sainte-Christine, austère et implacable : la vie du couvent de Longchamp se dessèche, et devient un cauchemard pour Suzanne,

sincèrement croyante mais toujours sans vocation, de plus en plus rebelle et accusée de l'être, puis traitée comme une possédée dès lors qu'elle est parvenue à solliciter la justice pour réclamer la résiliation de ses vœux. Après de douloureuses tribulations, Suzanne est délivrée par un inspecteur ecclésiastique qui met fin aux excès de la mère Sainte-Christine.

La Religieuse est une adaptation fidèle du roman de Diderot : une défense de la liberté de conscience contre l'arbitraire religieux institutionnel.

Le film s'ouvre sur une double précaution préalable, par un carton établissant une mise à distance historique doublée du rappel qu'il s'agit d'un roman, puis un autre citant Bossuet, gage que l'anticléricalisme du film ne sera pas dénué de nuances.

C'est pourtant bien la violence de l'attaque portée par le film contre l'Église catholique qui suscite débats et censure. La séquence d'ouverture est programmatique : elle présente la cérémonie de prise d'habit comme une scène de théâtre. Un plan sur un public mondain, attentif pour la plupart, puis la caméra vient cadrer la grille qui le sépare de la jeune « mariée » vigoureusement escortée par des religieuses. Un évêque demande par deux fois à Suzanne de prononcer ses vœux. Elle répond un « non » étouffé, puis un « oui » agressif. Contre-champ sur le public stupéfait. Puis Suzanne est ceinturée et une sœur tire le rideau sur la grille : la révolte doit être dissimulée, le secret doit prévenir le scandale, et la séparation entre le monde et l'univers clos des moniales doit être maximale.

De fait, après le quart d'heure qui expose ensuite le drame familial (de façon parfois expéditive, pour laisser ensuite la place au coeur du récit), les deux monastères que l'on découvre successivement dans le film ont pour caractéristique essentielle non seulement d'être des espaces clos (pas d'échappatoire vers l'extérieur) mais aussi quadrillés (pas d'échappatoire intérieur) : la surveillance y est constante, menée par ces nones passant perpétuellement, croisées ou en arrière-plan. Même la chambre, envahie par les mères supérieures ou leurs envoyées, n'est pas un refuge mais plutôt une souricière. Il s'agit d'une logique sectaire, où la victime, toujours jugée indigne, est sans cesse sommée de faire ses preuves, où les mots de passe (Ave Maria/Deo Gratias pour ouvrir les portes) marquent l'appartenance, dans une atmosphère de complot.

Dès lors, la plus longue partie du film, au monastère de Longchamp, est un véritable film d'épouvante en milieu totalitaire, tant Suzanne, acculée, est véritablement broyée et réduite à l'indignité, jusqu'à des scènes de souffrance quasi-extatique, sorte d'envers de l'extase religieuse répondant aux canons d'un style baroque et doloriste, un chemin de croix dont la rédemption est absente. Anna Karina excelle à *incarner* les va-et-vient de la patience à *l'indignation* et à la souffrance *indigne*.

Et si ensuite au couvent d'Arpajon, Suzanne est incitée à développer l'intimité qui lui était refusée à Longchamp, c'est finalement pour qu'elle voit cette intimité à nouveau profanée.

Rivette, réalisant son film en 1966, ne peut qu'édulcorer quelque peu l'aspect lascif des mœurs d'Arpajon tels que décrites par Diderot (et qui avaient entretemps échauffé les esprit de quelques lecteurs et graveurs). Ce qui n'empêche pas le public de l'époque d'être frappé par cette figuration du lesbianisme au couvent. Citons Raymond Lefevre dans Cinéma n°121 : « *Dans la*

salle, les mécréants gloussent de plaisir. Et les fidèles n'en croient pas leurs yeux. »
Les mécréants gloussent d'autant plus que c'est souvent la polémique qui les a attirés. Le film sort en effet à l'issue d'un combat éclatant : « L'affaire de la Religieuse ».
En octobre 1965, le producteur G. de Beauregard obtient une autorisation de tournage du CNC, mais assortie d'une mise en garde, à la lecture du script, d'un risque d'interdiction ultérieure par la commission de contrôle, et suivie d'une attaque immédiate de Soeur Sainte-Elizabeth, présidente de l'USMF (Union des supérieures majeures de France), obtenant d'Alain Peyrefitte, alors secrétaire d'Etat à l'Information, une vigilance prévenante pour l'image de l'institution monacale.
Des réseaux catholiques (notamment L'Association des parents d'élèves de l'école libre -APEL-, mais apparemment pas la hiérarchie épiscopale, l'Église étant divisée sur la question) se manifestent par voie de pétition début 1966 auprès d'Yvon Bourges, qui succède à A. Peyrefitte, et d'Yvonne de Gaulle (rappelons que son illustre époux est alors au pouvoir depuis 1958). Il semble que Maurice Papon, préfet de police de Paris, ait fait lui aussi pression sur la production pour tenter d'empêcher la sortie du film.
En mars 1966, la commission de contrôle donne deux fois de suite un avis favorable à la diffusion du film, mais avec une interdiction aux moins de 18 ans. Pourtant, *Le Monde* 1er avril 1966 annonce la décision d'Yvon Bourges d'interdire sa sortie. Le scandale est immense : les intellectuels du cinéma mobilisent efficacement l'opinion. Jean-Luc Godard ouvre la contre-offensive le jour même : *Le Monde* publie le 2 avril un texte où il attaque notamment de Gaulle, rappelant les propos qu'il avait tenus contre la censure lors de la campagne présidentielle de 1965. Ensuite, le 6 avril, c'est dans *Le Nouvel Observateur* qu'on lit sa lettre ouverte au « ministre de la Kultur » André Malraux, accusé d'aveuglement et de lâcheté – bien que Godard lui reconnaisse d'avoir défendu sa *Femme mariée*, contre Peyrefitte déjà.
G. de Beauregard organise une pétition des « 1789 », rassemblant des intellectuels, y compris catholiques, contre la censure. Le film est présenté au festival de Cannes 1966 -à guichets fermés-, l'ouvrage de Diderot devient un succès de librairie : la presse a beau jeu de souligner que l'action de la censure a mis en lumière un film austère et difficile dont le succès serait difficile, dont le succès serait sans doute resté modeste autrement.
Le débat, au milieu de l'année 1966, prend toutefois des détours divers. Ainsi, le film étant accusé par ses détracteurs (malgré les cartons introductifs mentionnés plus haut) d'être exagéré dans son propos, *Les Cahiers du Cinéma* d'août 1966 répondent en usant de références historiques pour montrer la corruption que pouvaient connaître les couvents au XVIIIe siècle !
Certains critiques, issus de la presse généraliste de gauche, le défendent pourtant bien mal après l'avoir vu à Cannes ou en projection privée : le film serait long, pénible, mais aussi inoffensif, n'attaquant pas vraiment la religion. En somme, il ne justifierait pas la censure dont il fait l'objet, celle-ci ne prouvant que la bêtise et la bigoterie de ceux qui l'ont réclamée. Mais un tel propos justifie au fond le principe de la censure (qui serait donc justifiée si le film était vraiment offensif), et ne rend pas justice au film, qui tient réellement un propos anticlérical très construit, posant la question de la liberté individuelle dans une société régie par les institutions ecclésiastiques. En somme,

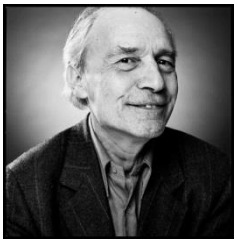
selon André Cormand (Image et Son n°210), les ennemis du film ont bien compris sa portée – ce qui, bien sûr, ne légitime pas sa proscription des écrans.
Quoi qu'il en soit, après cette intense exposition publique, quand le film sort officiellement à l'été 1967 (le tribunal administratif exige que le film soit présenté une nouvelle fois en commission de contrôle, et celle-ci réitère sa décision de mars 1966), il connaît un grand succès commercial.

Sources

Cinéma n°102 (1966)
Cinéma n°121 (1967) article « Un harem de cornettes » de Raymond Lefevre
Image et son n°210 (novembre 1967)
Cahiers du Cinéma n° 181 août 1966
Cahiers du Cinéma n°413 novembre 1988
http://cerri.revues.org/1101 (article de Sabine Rousseau)

Jacques Rivette (1928)

Jacques Rivette nait à Rouen en 1928 de parents pharmaciens. Il aime très tôt le cinéma et quand il « débarque » à Paris à l'âge de 21 ans, c'est en toute logique qu'il fréquente assidument la Cinémathèque française. Là, il rencontre ses amis et comparses Eric Rohmer, François Truffaut, Jean-Luc Godard. Ce quatuor formera bientôt le pilier de la Nouvelle Vague française et Rivette en demeurera un des plus exigeant, tout au long de sa longue et prolifique carrière.



Avant de tourner des films, Rivette, comme ses amis, débute par la critique de cinéma, avec pour ambition de dépoussiérer le regard. Après avoir co-fondé « La Gazette du cinéma » dont seulement cinq numéros sortiront, il écrit comme critique aux « Cahiers du cinéma » dès 1953 et en devient le rédacteur en chef de 1963 à 1965. Par ses écrits, on comprend qu'il admire le cinéma de von Stroheim, Rossellini, Lang, Murnau. Parallèlement à son activité de critique, il travaille comme assistant de Renoir et de Becker, avec lesquels il réalisera des films courts pédagogiques à destination des lycéens et étudiants. Il tourne quelques courts métrages et c'est *Le Coup du berger*, réalisé en 1956 et primé au Festival du court métrage de Tours, qui le fait sortir de l'anonymat en tant que réalisateur.

En 1961 sort son premier long métrage, *Paris nous appartient*. Très bel hommage à la capitale française, Paris nous appartient porte déjà les interrogations profondes et durables de l'œuvre de Rivette, notamment celles qui gravitent autour de la question des liens entretenus entre le réel et la fiction. La question de la représentation est le sujet même de *La belle Noiseuse*, libre adaptation de la nouvelle de Balzac « Le Chef d'œuvre inconnu », sorti en 1991. Rivette y met en scène un peintre incarné par Michel Piccoli et son modèle joué par Emmanuelle Béart, présente également dans *Histoire de Marie et Julien* (2003). Dès son premier long métrage *Paris nous appartient*, Rivette mélange improvisation

et texte écrit, s'amuse à déconstruire les structures narratives linéaires, autant de méthodes artistiques qui se retrouveront tout au long de son œuvre. Une des constantes de l'œuvre de Rivette est également de donner la part belle aux actrices davantage qu'aux acteurs. Ce sont surtout les femmes qui donnent corps à son œuvre : Emmanuelle Béart, mais aussi Bulle Ogier (*L'Amour fou*, *Céline et Julie vont en bateau*, *Out One : Noli me tangere*, *Duelle*, *Le Pont du nord*, *Ne touchez pas à la hache*), Juliet Berto (Céline et Julie vont en bateau, Duelle), Sandrine Bonnaire (*Secret défense*, *Jeanne la Pucelle)* ou plus récemment Jeanne Balibar (*Ne touchez pas à la hache*).

Son second long métrage, *Suzanne Simonin La Religieuse de Diderot*, est porté d'un bout à l'autre par la toute jeune Anna Karina, révélée par Godard, peu avant, dans *Le Petit Soldat* (programmation Cinémathèque avril 2016). D'une grande maîtrise, le film sera néanmoins censuré quelques années, suite à une plainte du clergé.

Dans ses deux films suivants, *L'Amour fou* (1967-1968) et *Out One*, Rivette pousse à l'extrême ses recherches sur l'expression, sur les mélanges entre fiction écrite et improvisation. *Out One : Noli me tangere*, film d'une durée de plus de douze heures ne fut montré qu'une seule fois, en copie de travail, au Havre en 1974. Le film, réduit à une durée de quatre heures, fut rebaptisé *Out One : Spectre*.

Rivette aborde le fantastique avec *Céline et Julie vont en bateau*. Cinéaste à l'imagination puissante, il signe ensuite *Duelle* (1976) et *Noroît* (1975-1977) dans lesquels il approfondit son exploration de la notion de la dualité.

Merry-Go-Round (1977-1978) a pour trame une histoire de complot, à l'instar de son premier long métrage, *Paris nous appartient*. Le court métrage *Paris s'en va* (1982) et la sortie de *l'Amour par terre* (1984) marquent un nouveau tournant chez Rivette, qui s'adjoint désormais les services de Pascal Bonitzer comme scénariste. Amoureux du théâtre et des interrogations qu'il soulève, Rivette aime à situer l'action de certains de ses films dans l'univers du théâtre, à l'instar de *L'Amour par terre* et *La Bande des quatre* (1989), exercice de style qui relate la complicité de quatre élèves comédiennes du même cours d'art dramatique. *Va savoir*, sorti en 2001, se passe également au théâtre, lieu idéal pour interroger les liens entre réalité et fiction.

Après une période un peu en demi-teinte, *La Belle Noiseuse* et *Jeanne la Pucelle* remettent Rivette sur le devant de la scène, au rang des réalisateurs chercheurs de formes nouvelles. Il renoue ici avec des films exigeants et y excelle davantage sans doute que dans ses essais plus légers, peut-être moins convaincants à en juger par *Haut, bas , fragile* qui, sans être un mauvais film, n'a pas la grandeur des deux précédents. *Ne Touchez pas à la hache* sort en 2007 alors que le Centre Pompidou consacre une rétrospective Jacques Rivette. Son dernier film, *36 Vues du Pic Saint Loup*, sort en 2009.

Filmographie

Court métrages

1950 : Aux quatre coins
1950 : Le Quadrille
1952 : Le Divertissement
1956 : Le Coup du berger
1974 : Naissance et mont de Prométhée
1982 : Paris s'en va
1995 : Lumière et Compagnie - segment Une aventure de Ninon

Longs métrages

1960 : Paris nous appartient
1966 : Suzanne Simonin, la Religieuse de Diderot
1968 : L'Amour fou
1971 : Out 1 : Noli me tangere (co-réalisation : Suzanne Schiffman)
1972 : Out 1 : Spectre (co-réalisation : Suzanne Schiffman)
1974 : Céline et Julie vont en bateau
1976 : Duelle
1976 : Noroît
1978 : Merry-Go-Round
1981 : Le Pont du Nord
1984 : L'Amour par terre
1986 : Hurlevent
1988 : La Bande des quatre
1991 : La Belle Noiseuse
1994 : Jeanne la Pucelle 1995 : Haut bas fragile
1998 : Secret défense
2001 : Va savoir
2003 : Histoire de Marie et Julien
2007 : Ne touchez pas la hache
2009 : 36 vues du pic Saint-Loup

Sources

Dictionnaire du cinéma, sous la direction de Jean Luois Passek, Larousse, Paris, 2010.
Dictionnaire des films, sous la direction de Jean Tulard.
Image et son N° 365
Cinéma N° 311

LUNDI 23 MAI 2016 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Carte blanche à l'Association Henri Langlois

Le programme de cette soirée sera communiqué ultérieurement.

LUNDI 30 MAI 2016 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Zorba le Grec (*Aléxis Zorbás / Zorba the Greek*)

De Michael Cacoyannis

(1964)

Grèce / USA / GB / Noir et blanc / 2h22

Photo : Solaris Distribution

Réalisation : Michael Cacoyannis
Scénario : Michael Cacoyannis,
d'après le roman Alexis Zorba de Níkos Kazantzákis
Photographie : Walter Lassally
Décors : Vassilis Photopoulos
Costumes : Anna Stavropoulou
Son : Mikes Damalas
Montage : Michael Cacoyannis
Musique : Mikis Theodorakis

Interprétation
Alexis Zorba : Anthony Quinn
Alan Bates : Basil
Madame Hortense, dite "Bouboulina": Lila Kedrova
La jeune veuve : Irène Papas

Basil, écrivain anglais pétri de bonne éducation, se rend en Crète suite à la mort de son père, pour réhabiliter l'exploitation minière familiale dont il vient d'hériter. De tempérament réservé, voire empêtré, il rencontre dans la salle d'attente du port, Zorba, qui le convainc de l'accompagner durant son voyage. De vingt ans son aîné, exubérant sexagénaire débordant d'énergie et d'optimisme, qui aime avant tout rire, boire et chanter, Zorba embarque avec Basil. Entre les deux hommes si différents va se nouer une très forte amitié qui les fera évoluer tous les deux.

Adaptation du roman de Nikos Kazantzakis "Alexis Zorba" publié en 1946, le film de Cacoyannis, bien qu'il se situe dans un contexte précis, celui de la Crète des années 60, est avant tout une oeuvre de portée universelle, sur l'amitié entre deux hommes très différents, entre deux conceptions opposées de la vie. Le film est magistralement incarné par Alan Bates et Anthony Quinn.
Grand succès populaire à sa sortie, *Zorba le Grec* avait acquis la réputation d'être une sorte de carte postale de la Grèce, ce que n'est pourtant pas du tout le film. Cacoyannis ne cherche pas à montrer ce

que serait une hypothétique âme grecque, et rien que le fait que ce soit Anthony Quinn qui incarne Zorba l'atteste. Et surtout, les scènes montrant le peuple grec, les habitants chypriotes, ne sont pas vraiment flatteuses pour ces derniers : ce sont des visages fermés, voire cruels que montre Cacoyannis. La population du village rejette Madame Hortense, cette immigrée française âgée qui ne cache pas qu'elle a un passé amoureux bien rempli, et n'hésitera pas à piller ses biens à la première occasion. Si le succès du film s'explique par la belle histoire d'amitié, la personnalité gouailleuse et maline de Zorba ainsi que par la musique de Mikis Theodorakis, *Zorba le Grec* a sa part d'amertume, ce qui en fait un film plus complexe qu'il n'y parait. A noter que la musique, écrite pour le film, accompagne une danse inventée par les personnages, le sirtaki, qui deviendra la danse grecque la plus célèbre. Il est peu d'exemples où le cinéma invente une danse populaire nationale.

L'opposition de caractère entre les deux hommes trouve son pendant féminin avec le duo féminin que forment Bouboulina, femme d'un âge plutôt avancé qui n'a pas froid aux yeux et n'a pas renoncé aux plaisirs de la vie, et une jeune veuve fine et réservée, interprétée par la classieuse Irène Papas. Lila Kedrova, actrice russe qui interprète Bouboulina, a reçu un Oscar pour son interprétation dans *Zorba*. Le rôle était initialement prévu pour Simone Signoret mais assez vite Cacoyannis et elle ont convenu que cela ne fonctionnerait pas. Cacoyannis a donc réussi, non sans mal, à imposer au producteur Zanuck une actrice russe alors inconnue, qu'il avait vue dans un numéro de music-hall à Paris. Lila Kedrova a travaillé son anglais et son rôle d'arrache-pied et le résultat est très étonnant, donnant raison au choix du réalisateur dont le film, bien que les deux personnages principaux soient des hommes, offre de beaux portraits de femmes. Lila Kedrova reçoit l'Oscar de la meilleure actrice pour son rôle. Anthony Quinn, déjà superstar, est ici dans un rôle qui semble écrit pour lui, très physique.

Les droits du roman de Nikos Kazantzakis (auteur également de « La Dernière Ttentation du Christ ») avaient été achetés plusieurs fois par des productions de films en vue de l'adapter mais ces projets n'avaient jamais abouti. Si le film de Cacoyannis insiste moins que le roman sur la culture et le folklore chypriotes, il est fidèle à sa structure et, à l'instar de l'œuvre littéraire, l'œuvre cinématographique est difficile à classer dans un genre bien défini. *Zorba le Grec* est alternativement un film tragique, une comédie burlesque, une peinture sociale.

Ode à la tolérance et à la solidarité, à la fois grinçante et généreuse, *Zorba le Grec* reste un film à voir, aujourd'hui en version restaurée, avec une très belle image.

Michael Cacoyannis (1922 - 2011)

Michel Cacoyannis est un cinéaste grec.
Il fut l'un des principaux contributeurs de l'essor du cinéma grec dans les années 50 et 60. Ce renouveau, ou plutôt cette véritable naissance du cinéma grec en tant qu'art et industrie, s'opère principalement sous les auspices du néo-réalisme italien.

Dans les années 50, la Grèce est à bout de souffle, très affaiblie par la triple occupation allemande, italienne et bulgare de la Seconde Guerre mondiale, cinq ans de guerre civile et un pouvoir politique dur qui cadenasse la population.
Il est donc logique que le cinéma naissant s'empare des problèmes de la société grecque. Cacoyannis, Koundouros et un peu plus tard Kanellopoulos seront les artisans de l'émergence d'un cinéma grec, dans un premier temps réaliste, qui aboutira à la fin des années 1960 au Nouveau Cinéma Grec.

Chypriote issu d'une famille aisée, Michael Cacoyannis ne connaît pas les affres de la misère que vivent de nombreux Grecs à l'époque, et passe la majeure partie de son enfance et de son adolescence en Grande-Bretagne. C'est peut-être pour cela qu'il aborde la réalité de son pays d'abord par le biais de la comédie. Il étudie l'art dramatique et le droit à Londres, où il fait ses premiers pas au théâtre comme acteur et metteur en scène de théâtre et d'opéra.
De retour en Grèce en 1953, il tourne son premier film, *Le Réveil du dimanche* (*Kyriakatiko xypnima*) dont il a écrit le scénario, une comédie mettant en scène la petite bourgeoisie athénienne. *Le Réveil du dimanche* est accueilli par la critique de l'époque comme le réveil du cinéma grec. La production nationale est alors très médiocre, portée par des réalisateurs pour lequels il est impossible de dépasser le stade de l'amateurisme, vu la nullité des conditions de production.
L'année suivante, en 1955, Cacoyannis signe *Stella* (*Stella, éleftéri yénéka*), un mélodrame avec Mélina Mercouri, dont c'est la première apparition à l'écran et qu'il révèle dans le rôle d'une femme affranchie. Ces deux films réalistes ressuscitent un peu le cinéma grec alors moribond.
Les deux films qui suivent, *La Fille en noir* et *Fin de crédit* sont des mélodrames.
Après un retour en Angleterre, il revient au pays en 1960 et tourne *Electre* (*Electra*) en 1961, une très belle adaptation de la pièce d'Euripide, transposée en décors naturels au sein d'un village grec. Ce film révèle Irène Papas, que les spectateurs retrouvent dans *Zorba le Grec*. Ce film rencontre un important succès populaire et la danse inventée par les personnages, le sirtaki, devient une danse nationale.
En 1967, *Le Jour où les poissons* (*The Day the Fish Came Out*) n'est pas très convaincant malgré la teneur politique et engagée du propos. En adaptant *Les Troyennes* (1971) et *Iphigénie* (1977) il renoue avec les grands textes grecs antiques, deux films appréciés du public et de la critique, et qui proposent une vision dépoussiérée des œuvres classiques.

En 1993, il signe *Sens dessus dessous* (*Pano kato kai plaghios*), une comédie légère qui rappelle un peu ses premiers

films. Son dernier film en 1999 est une adaptation de *La Cerisaie* de Tchechov.
Décédé en 2011, Cacoyannis laisse une œuvre composé de films inégaux, du semi ratage à la très belle réussite fondamentale pour l'histoire du cinéma grec.
Il laisse également à Athènes une Fondation consacrée au cinéma, au théâtre et aux arts plastiques.

Filmographie

1954 : Le Réveil du dimanche (*Kyriakatiko xypnima*)
1955 : Stella (*Stella, éleftéri yénéka*)
1956 : La Fille en noir (*To Koristi me ta mavra*)
1958 : Fin de crédit (*To telefteo pséma*)
1959 : Our Last Spring (*Eroïca*)
1960 : L'Epave (*The Wastrel*)
1961 : Electre (*Electra*)
1964 : Zorba le Grec (*Zorba the Greek*)
1967 : Le Jour où les poissons … (*The Day the Fish Came Out*)
1971 : Troyennes (*The Trojan Women*)
1975 : Attila 74
1977 : Iphigénie (*Iphigénia*)
1986 : Sweet Country
1993 : Sens dessus dessous (*Pano kai plaghios*)
1999 : La Cerisaie (*O Vissinokipos*)

Sources

Le Cinéma grec, sous la direction de Michel Demopoulos
Le Dictionnaire du cinéma, sous la direction de Jean Louis Passek, Larousse, 2010.
Site internet Critikat

LUNDI 6 JUIN 2016 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Enquête sur un citoyen au-dessus de tout soupçon (*Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*)

De Elio Petri

(1970)

Italie / Couleurs / 1h35

Photo : Tamasa

Réalisation : Elio Petri
Scénario : Elio Petri, Ugo Pirro
Musique : Ennio Morricone
Photographie : Luigi Kuveiller
Direction artistique: Carlo Egidi
Montage : Ruggero Mastroianni
Producteur : Vera films S.P.A

Interprétation

Il Dottore : Gian Maria Volonté
Augusta Terzi : Florinda Bolkan
Plumber : Salvo Randone
Questore : Gianni Santuccio
Brigadier Biglia : Orazio Orlando
Antonio Pace : Sergio Tramonti
Nicola Panunzio : Aldo Rendine

En Italie, en 1970, le chef de la brigade criminelle, Il Dottore, vient d'être promu au poste de directeur de la section politique. Il est persuadé que ses fonctions le placent au-dessus des lois, et de fait, il égorge sa maîtresse Augusta Terzi au cours de leurs joutes amoureuses. Il met ensuite tout en oeuvre pour prouver que personne n'aura l'intelligence, ni même l'audace de le soupçonner…

Au début des années 1970, le cinéma italien s'engage fortement contre l'Etat et ses dérives autoritaires. Le pays commence à connaître « Les années de plomb » avec l'émergence d'un terrorisme extrémiste, et le monde du cinéma, nourri par le néoréalisme, engendre des films politiques qui non seulement dénoncent et mettent en lumière machinations et crimes politico-économiques de l'Etat, mais connaissent également un grand succès auprès du public.

Enquête sur un citoyen au-dessus de tout soupçon est une oeuvre brutale et sans concession dont la mise en scène expose très clairement un portrait sombre, cruel et satirique du pouvoir. Ce dernier, qui est ici policier, a le visage d'un personnage terrifiant interprété par Gian Maria Volonté. La servilité et la folie de ce personnage, qui croit pouvoir bénéficier d'une impunité absolue grâce à son statut, contaminent une hiérarchie sociale établie pour assurer l'emprise des

dominants sur les citoyens, au mépris de toutes les lois, ce qui les rend alors cruelles, iniques et absurdes. Gian Maria Volonté livre ici une interprétation magistrale, et fait de son rôle un acte politique, en connaissance de cause puisque son père avait fait partie des Brigades noires (organisation fasciste datant de l'époque mussolinienne), ce qui explique certainement son implication remarquable dans le rôle de Il Dottore.

L'analyse de la société passe par la réflexion posée autour du comportement sexuel du personnage principal. Sa mégalomanie se conjugue avec son infantilisme. La mise en scène donne place à toute une série de flash-back qui nous montre les "jeux" sexuels pervers du policier avec sa maîtresse. Et l'indépendance évidente de cette dernière qui vit seule dans son appartement, se voit contredite paradoxalement par les jeux sadomasochistes qu'elle met en scène avec le policier. Elle réclame en effet l'autorité, la répression et les punitions en tout genre, la violence verbale et physique.

Durant la réalisation du film, Elio Petri et les producteurs ont prit conscience de la bombe qu'ils s'apprêtaient à lâcher dans le paysage du cinéma italien. Visuellement agressif, *Enquête sur un citoyen au-dessus de tout soupçon* est difficile à soutenir, avec ces nombreux cadrages resserrés cherchant à nous montrer des visages moites qui n'ont plus aucune humanité. Le réalisateur s'appuie sur la conception du thriller à l'américaine pour mettre à nu les vices de la société italienne de l'époque. Le film accuse les pratiques des organismes chargés de la sécurité. Nous montrant un policier champion de la légalité, à la fois servile face à ses supérieurs et tyrannique avec les plus faibles. Il Dottore est un héritier direct du fascisme, son caractère et son comportement rappellent en effet toute une tradition culturelle et historique dont l'Italie reste profondément marquée.

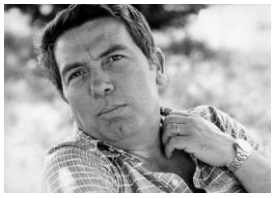
Au moment de sa sortie, la police tenta de bloquer le film, mais *Enquête sur un citoyen au-dessus de tout soupçon* profita paradoxalement du contexte et ne fut pas bloqué par la censure, parce que cela aurait provoqué un immense scandale. La situation politique, la crise du gouvernement et la volonté de la démocratie chrétienne de s'entendre avec les socialistes après les bombes de Milan, furent autant d'éléments qui permirent au film de sortir.

L'accueil du public fut phénoménal, les critiques furent toutes positives. Le film obtint le Grand Prix du jury en 1970 au Festival de Cannes, ainsi que l'Oscar du meilleur film étranger en 1971.

Sources

Cineclubdecaen.fr
DVDClassik.fr
Dossier de presse du film Enquête sur un citoyen au-dessus de tout soupçon.

Elio Petri (1929-1982)



Né en 1929, Elio Petri est l'un des rares cinéastes italiens issus de la classe ouvrière, avec un père qui travaillait dans le cuivre. De fait, le futur réalisateur abandonne rapidement ses études pour se lancer dans le militantisme politique, et devient journaliste et critique de cinéma dans des publications communistes comme "l'Unita" ou encore "Citta Aperta". Il devient également animateur culturel au sein de la fédération des ciné-clubs et il quitte le parti communiste en 1956 lors du soulèvement en Hongrie. Néanmoins il restera toujours préoccupé par les questions sociales et politiques, et il retrouve cela en travaillant dans un premier temps comme assistant puis comme scénariste auprès du réalisateur Giuseppe de Santis. Il collabore à l'écriture de *Onze heures sonnaient* en 1952, de *La Fille sans homme* en 1953, de *Jours d'amour* en 1955, de *Hommes et loups* en 1957, et de *La Strada lunga una anno* en 1960. Durant ces dernières années, Elio Petri écrit également des scénarios pour Gianni Puccini et Carlo Lizzani. Toutefois, c'est sa collaboration avec de Santis qui lui inculquera les ficelles du métier et lui permettra de développer un univers culturel et idéologique autonome.

Après deux courts métrages *Nasce un campione* (1954) et *I sette contadini* (1969), Elio Petri fait ses débuts dans la mise en scène en 1961 avec *L'Assassin* (*Il Assassino*), film qui révèle déjà un grand talent dans l'approche de personnages aliénés et dans la description de l'univers policier kafkaïen.

I giorni contati en 1962 marque l'enracinement de Petri dans un cinéma politique où dominent les thèmes de l'exclusion et de la division de l'être. Après quelques films de moindre envergure (*Il maestro de Vigevano* en 1963, *Haute Infidélité* (Alta infidelta) en 1964, et *La Dixième Victime* (*La decema vittima*) en 1965) Elio Petri tourne en 1967 *A Chacun son dû* (*A ciascuno il suo*) d'après le roman de Sciascia. C'est l'une de ses oeuvres les plus dramatiques sur le thème de l'incapacité pour l'intellectuel de comprendre la réalité. Ce film marque également le début de sa collaboration avec Ugo Pirro qui durera jusqu'en 1973. Après *Un Coin tranquille à la campagne* (*Un tranquilo posto di campagna*) en 1968, le réalisateur italien se lance dans la réalisation de quatre films qui composent une sorte de portrait de la société italienne, dans sa diversité et dans ce qu'elle a de multiple et de contradictoire. Il commence avec *Enquête sur un citoyen au-dessus de tout soupçon* (*Indagine su un cittado al di sopra di ogni sospetto*) en 1970 sur les abus de pouvoir et l'idéologie fasciste persistante dans la société italienne et dans la police. Puis en 1971, il s'attaque à la condition ouvrière avec le film *La Classe ouvrière va au paradis* (*La Clase operaria va in paradisio*). Vient ensuite *La Propriété n'est plus un vol* (*La proprieta no è piu un furto*) en 1973, qui évoque le problème de l'argent et de la destruction de l'être par l'avoir. Enfin *Todo Modo*, en 1976, reprend une seconde fois un roman de Sciascia, qui évoque la structure mentale de la démocratie chrétienne.

Petri explore une approche différente du film politique, s'intéressant surtout aux problèmes humains causés par la modernisation de plus en plus aliénante des moyens de production. Lourd de menace à l'égard du conformisme politique, culturel, et médiatique, le cinéma de Petri se heurte parfois au barrage des producteurs. Ce qui ne l'empêche pas néanmoins de faire une remarquable adaptation des "Mains Sales" (*La Mani Sporche*) de Jean-Paul Sartre en 1978, pour la

télévision, avec l'illustre Marcello Mastroianni.
Avec *Le Buone Notizie* en 1979, Petri nous montre la souffrance d'un artiste, à un moment où naissent de nombreuses approches sociopolitiques et psychanalytiques, pour tenter de cerner la crise des sociétés occidentales. Petri s'attaque au terrain de l'inconscient, en s'appuyant sur les thèses de Freud et de Reich. Elio Petri est l'un des cinéastes qui, au cours des deux dernières décennies du XXe siècle, a tout fait pour renouveler l'approche politique des problèmes de l'homme et de son insertion dans la société. L'univers de Petri est l'un des plus justes et des plus intéressants vis-à-vis de ce que peut être l'engagement d'un cinéaste par rapport au public auquel il s'adresse.

Filmographie

Courts-métrages :

1954 : Nasce un campione
1967 : I sette contadini

Longs-métrages :

1961 : L'Assassin (*Il Assassino*)
1963 : Il Maestro de Vigevano
1964 : Haute infidélité (*Alta infidelta*)
1965 : La Dixième victime (*La decema vittima*)
1967 : A chacun son dû (*A ciascuno il suo*)
1968 : Un Coin tranquille à la campagne (*Un Tranquillo posto di campagna*)
1970 : Enquête sur un citoyen au-dessus de tout soupçon (*Endagine su un cittado al di sopra di ognisospetto*)
1971 : La Classe ouvrière va au paradis (*La Clase Operaria va in paradisio*)
1973 : La Propriété n'est plus un vol (*La proprieta no è piu un furto*)
1976 : Todo Modo
1978 : Les Mains sales *(La Mani sporche*)
1979 : Lo Buone Notizie

Sources
Dictionnaire du cinéma, sous la direction de Jean-Loup Passek, Larousse, 1995
Le Cinéma Italien, Jean A. Gili, éditions de la Martinière, 2011