CINEMATHEQUE DE TOURS HENRI LANGLOIS

Saison 2018 - 2019 / 2ème semestre

Cinémathèque de Tours, 7 rue des Tanneurs 37000 Tours

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

cinematheque.tours.fr

Responsable de la programmation et de la publication : Agnès Torrens
Rédaction : Louise Bout, Irina Hieronymus, Camille Lanceleur, Jacquelin Levesque, Elsa Loncle, Véra Mechid-Huin, Agnès Torrens
Secrétaire de rédaction : Jean-Marie Panneau
Mise en page : Elsa Loncle
Visuel couverture : Zou graphiste
Impression : Imprimerie municipale
Catalogue édité à 110 exemplaires

Sommaire

Tout ce que le ciel permet, de Douglas Sirk p. 7

Tous les autres s'appellent Ali, de Rainer Werner Fassbinder p. 11

Cocktail Molotov, de Diane Kurys p. 15

La Vallée, de Barbet Schroeder p. 17

Rachmanimation – Ciné-concert jeune public p. 19

Johnny Guitare, de Nicholas Ray p. 20

La Rivière rouge, de Howard Hawks p. 23

L'Homme de l'Arizona, de Budd Boetticher p. 26

Hiver éternel, d'Attila Szász et Norbert Köbli p. 29

La Porte, d'István Szabó p. 32

Colonel Redl, d'István Szabó p. 34

Buena Vista Social Club, de Wim Wenders p. 37

Fraise et chocolat, de Tomás Gutiérrez Alea et Juan Carlos Tabio p. 40

Leonardo de Vinci, de Giulia Cassini-Rizzotto et Mario Corsi p. 42

Les Soviets plus l'électricité, de Nicolas Rey p. 44

La Belle Marinière, de Harry Lachman p. 46

Point limite zéro, de Richard C. Sarafian p. 48

La Femme bourreau, de Jean-Denis Bonan p. 51

Les Deux Anglaises et le continent, de François Truffaut p. 55

Sérénade à trois, d'Ernst Lubitsch p. 58

Le Secret derrière la porte, de Fritz Lang p. 63

Charade, de Stanley Donen p. 68

L'Homme à la caméra, de Dziga Vertov p. 71

Le Voyeur, de Michael Powell p. 75

Irene, de Alfred E. Green p. 78

Rashômon, de Akira Kurosawa p. 81

Études sur Paris, d’André Sauvage p. 84

Un Condamné à mort s’est échappé, de Robert Bresson p. 88

L’argent, de Robert Bresson p. 92

Mouchette, de Robert Bresson p. 94

L’Auberge rouge, de Jean Epstein p. 96

Ne touchez pas à la hache, de Jacques Rivette p. 99

Bonnie and Clyde, d’Arthur Penn p. 103

2001 l’Odyssée de l’espace, de Stanley Kubrick p. 107

Editorial

En 2019, Tours fêtera Balzac à travers de nombreuses manifestations. La Cinémathèque de Tours participera à cet événement en proposant des adaptations cinématographiques de ses romans. L'œuvre de Balzac est écrite d'une manière si imagée qu'il n'est pas étonnant que les cinéastes aient de tout temps été inspirés par sa Comédie humaine. Pour l'occasion, la Cinémathèque nous proposera un « ciné-comédie » sur le film *L'Auberge rouge* de Jean Epstein. On connaissait le ciné-concert, un film muet accompagné en direct par un musicien dans la salle. Ici, il s'agira toujours d'un film muet, mais il sera accompagné par un comédien qui lira des extraits de la nouvelle de Balzac dont est tiré le film, et qui prêtera parfois sa voix aux personnages. Une création de la Cinémathèque et un moment unique qu'il ne faudra pas manquer.

2019 mettra également à l'honneur un autre homme qui a marqué la Touraine : Léonard de Vinci, dont nous fêterons le 500e anniversaire de la mort. Pour cela, la Cinémathèque s'est associée à l'Ensemble Doulce mémoire qui mettra en musique un film rare, en provenance de la Cinémathèque de Rome. Il s'agit d'un film qui a été réalisé il y a tout juste cent ans, et qui retrace la vie de Léonard, de sa naissance en Toscane jusqu'aux dernières années de sa vie sur les bords de Loire. Un autre grand moment à ne pas manquer.

Le programme de cette 2e partie de la saison de la Cinémathèque regorge par ailleurs de soirées intenses, comme celles organisées avec le Centre culturel hongrois à Paris, les associations tourangelles telles que Sans Canal fixe ou l'Atelier Super 8, ou encore l'Ecole supérieure d'art et de design de Tours. Nouveauté cette année, la Cinémathèque ouvre des séances l'après-midi, lors desquelles des chefs d'œuvre du cinéma français seront proposés à la curiosité des spectateurs.

Une fois encore, le programme de la Cinémathèque est alléchant, avec des drames et des comédies, des chefs d'œuvre et des petits films distrayants, des œuvres intimistes ou de grands succès. Une invitation à venir découvrir ou revoir des films graves ou joyeux, français, européens, hollywoodiens ou cubains. Assurément un beau voyage dans le monde du cinéma…

Christophe Bouchet — Christine Beuzelin

Maire de Tours — Adjointe à la Culture

LUNDI 4 FEVRIER - 19 h 30 - CINEMAS STUDIO

Une soirée, deux films

© Ciné Sorbonne

Tout ce que le ciel permet

(*All that Heaven Allows*)

De Douglas Sirk

(1955)

Etats-Unis / Couleurs / 1 h 29

Image : Russel Metty
Musique : Frank Skinner

Interprétation

Ron Kirby : Rock Hudson
Cary Scott : Jane Wyman

Cary est veuve, riche et encore jolie. Elle ne manque pas de prétendants mais tombe amoureuse de Ron, son jeune jardinier. Ses amies du Country-Club n'approuvent pas l'idée de leur mariage et tentent de la faire réagir. Ses deux enfants, Kay et Ned, ne voient pas non plus cette relation d'un très bon œil. Leur amour est la confrontation de deux mondes face aux rumeurs et aux conventions de la société américaine.

Tout ce que le ciel permet est souvent considéré comme l'un des plus importants mélodrames réalisé par Douglas Sirk. Le film confronte le monde de la ville, matériel et mondain, et celui de la campagne où la nature et les arbres suffisent à rendre heureux. Malgré leur amour, Cary et Ron se heurtent aux rumeurs de la ville et à ses codes sociaux. Ces deux mondes sont illustrés par les décors intérieurs : ceux du bien-être et de la nature contre ceux qui sont plus conventionnels et répondent aux aspirations bourgeoises de l'époque.

Ils renvoient aux situations sociales des personnages. Dans les années 1950, les sociétés de production américaines doivent se conformer au Code Hays, mis en application en 1934 et qui s'essoufflera dans les années 1960. C'est un code d'autocensure mis en œuvre par les studios eux-mêmes pour éviter la censure. Le film suggère les choses avec beaucoup de pudeur. Par exemple, la caméra s'éloigne des personnages lorsqu'ils s'embrassent ou encore lorsque Kay explique le désir sexuel à son futur petit ami, le montage nous refuse son explication et on a le sentiment d'arriver trop tard.

Le film est tourné en technicolor et son esthétique baroque est très travaillée. Les images de Russel Metty mettent en valeur les couleurs de la nature et des saisons. La lumière est

souvent dramatique et caractérise les personnages. Ainsi, Cary est-elle souvent dans l'ombre. Sirk travaille aussi le cadre en le faisant évoluer : Ron est d'abord filmé comme un figurant (un jardinier qui coupe les arbres) et plus il prend d'importance dans la vie de Cary, plus le cadre se rapproche, jusqu'au gros plan (assez rares dans le film). Le couple parvient à se réunir malgré la mesquinerie et l'hypocrisie de la société au moment où Ron devient infirme et que les enfants de Cary sont partis.

Le film n'a pas eu un grand succès à sa sortie mais a été redécouvert une vingtaine d'années après. Il est aujourd'hui considéré comme l'un des plus grands mélodrames. Des cinéastes comme Jean-Luc Godard, Rainer Werner Fassbinder, Todd Haynes ou encore François Ozon revendiquent l'influence de ce film et plus largement de Douglas Sirk.

Douglas Sirk (1897-1987)

De son vrai nom Detlef Sierk, Douglas Sirk est né à Hambourg en 1897. Jeune, il se consacre à la peinture, la philosophie, le journalisme et l'histoire de l'art. Pour financer ses études il travaille dans un théâtre à Hambourg et parvient à monter ses premières pièces. Il se tourne vers le cinéma en 1923 en réalisant sa première comédie : *Avril ! Avril !* En 1934 il intègre la UFA, société de production et de distribution allemande. Malgré les contraintes imposées par cette société, il parvient à réaliser un mélodrame *La Neuvième Symphonie* (1936) et une comédie musicale *Le Concert à la cour* (1936). En 1937, on lui impose Zarah Leander qui deviendra son interprète dans deux films à succès : *Paramatta, bagne de femmes* (1937) et *La Habanera* (1938). À la veille de la Seconde Guerre mondiale, refusant de devenir un cinéaste des nazis, il quitte son pays, laissant en Allemagne Zarah Leander qui deviendra une vedette du troisième Reich. En France, il refuse la proposition de Jean Renoir d'adapter *Partie de campagne* en version longue. Il s'installe quelque temps en Suisse avant de partir aux Etats-Unis en 1939. C'est à ce moment qu'il prend le pseudonyme de Douglas Sirk. En Amérique, il repart de zéro puisque personne ne connait ses films ni son passé. En 1944, il réalise *L'Aveu*, adaptation d'une nouvelle de Tchékhov qui reçoit un accueil favorable. En 1946, il réalise deux thrillers : *Scandale à Paris*, biographie romancée de Vidocq et *Des filles disparaissent* qui reprend l'histoire de Jack l'Eventreur.

En 1950, sous la direction d'*Universal*, Sirk atteint son apogée cinématographique. C'est la période la plus féconde de sa carrière américaine. Il l'entame avec des films sur la vie de famille américaine (*Americana*, *Week-end with father*) puis, en 1951, passe au drame mystérieux en réalisant *Tempête sur la colline* ainsi que *La Première Légion*. Il dirige ensuite des films romantiques comme *The Lady pays off* (1951) et renouvelle une trilogie musicale avec *No Room for the grooms* (1952). La même année il réalise ses premiers films en couleurs avec *Qui a donc vu ma belle ?* et *Rejoins-moi à la fête*

foraine. Ces deux films marquent le début de sa collaboration avec l'acteur Rock Hudson. Sirk approfondit les possibilités du technicolor avec *Le Secret magnifique* (1954) et *Tout ce que le ciel permet* (1955). Il utilise la couleur comme un messager de l'action, de l'événement qui va frapper le personnage. Il réalise en 1955 un film de cape et d'épée : *Le Capitaine Mystère*, toujours en couleur et chez *Universal* qui lui impose pour chacun de ses films un « happy ending ».

Maître incontesté du mélodrame, genre qu'il adoptera en 1953 avec *All I desire*, Douglas Sirk marqua toute une génération de réalisateurs. Il a su composer avec différents genres, ajoutant un peu de comédie musicale dans *Mirage de la vie* (1959), de film de guerre dans *Le Temps d'aimer et le temps de mourir* (1958) ou encore de films noirs dans *La Ronde de l'aube* (1957). Ces deux derniers sont influencés par l'expressionnisme, tout en gardant une modernité américaine. Sirk touchera le cœur du public avec *Ecrit sur du vent* (1955), *La Ronde de l'aube* (1957) ou *Le Temps d'aimer et le temps de mourir* (1958), film le plus personnel de Sirk car il fait référence à son fils mort sur le front Russe pendant la Seconde Guerre mondiale.

En 1959, il tombe gravement malade et doit abandonner la réalisation de plusieurs films. Il s'installe en Suisse avec sa femme où il donne des cours de cinéma tout en continuant de réaliser des courts métrages. Il s'éteint le 14 janvier 1987.

Filmographie sélective

1935 : Avril ! Avril ! (*April ! April !)*
1937 : Paramatta, bagne de femmes (*Zu Neuen uferm*)
La Habanera
1944 : L'Aveu (*Summer Storm*)
1946 : Scandale à Paris (*A Scandal in Paris*)
1947 : Des Filles disparaissent (*Lured*)
1951 : La Première Légion (*The First Legion*)
Tempête sur la colline (*Thunder on the Hill*)
The Lady pays off
Week-end With Father
1952 : No room for the groom
Qui donc a vu ma belle ? (*Has nobody seen my gal?)*
Rejoins-moi à la fête foraine (*Meet me at the Fair*)
1953 : All I desire
1954 : Le Secret magnifique (*Magnificient Obsession)*
1955 : Tout ce que le ciel permet (*All that Heaven Allows*)
Ecrit sur du vent (*Written on the Wind*)
1957 : La Ronde de l'aube (*The Tarnished Angels*)
1958 : Le temps d'aimer et le temps de mourir (*A time to love and a time to die*)
1959 : Mirage de la vie (*Imitation of life*)

Sources

Les cahiers de la cinémathèque n°28 – automne 1979 – p. 149
Positif n°183-184 – juillet/août 1976
Positif n°563 – janvier 2008
Supplément DVD – Le film par Jean-Pierre Dionnet – Elephant Films 2016
Encyclopédie du Cinéma I-Z, sous la direction de Roger Boussinot, Bordas, Paris, 1980

LUNDI 4 FEVRIER - 21 h 30 - CINEMAS STUDIO

Une soirée, deux films

© 1973 RAINER WERNER FASSBINDER FOUNDATION. Tous droits réservés. RESTAURATION © 2014 RAINER WERNER FASSBINDER FOUNDATION. Tous droits réservés.

Tous les autres s'appellent Ali

De Rainer Werner Fassbinder

(1974)
RFA / Couleurs / 1 h 34

Scénario : Rainer Werner Fassbinder
Photographie : Jürgen Jürges

Interprétation

Emmi : Brigitte Mira
Ali : El Hedi Ben Salem

Emmi, veuve d'une soixantaine d'années rencontre Ali, jeune immigré marocain. Ils se marient mais se heurtent à la haine et l'incompréhension des voisins, des commerçants du quartier et des enfants *d'Emmi.*

Le film est Une reprise du mélodrame de Douglas Sirk, *Tout ce que le ciel permet* auquel Fassbinder ajoute une critique sociale en faisant du personnage un immigré marocain. Le cinéaste dénonce la violence de la société et d'un racisme banal en faisant un parallèle entre le jeune couple et la fille d'Emmi, mariée à un Allemand « blanc » auquel elle est soumise ; cela apporte une modernité au film.

La construction scénique des décors est signée Fassbinder : il isole les différents espaces du film et imagine des décors d'un réalisme pictural. L'importance des couleurs donne une force esthétique et artistique au film et rappelle le travail effectué par Sirk pour les décors de *Tout ce que le ciel permet*. Fassbinder travaille aussi la forme en séparant et en isolant les personnages dans le cadre. Par exemple, quand Emmi rentre chez elle avec Ali et discute avec la concierge dans sa loge : les personnages sont déjà séparés formellement par les barreaux et Fassbinder montre le clivage social et moral qui sera confirmé par le récit. Il « sur-cadre » ses personnages par les fenêtres et les poteaux afin d'illustrer leur enfermement social et leur mise à l'écart par les autres. Lorsque la jeune femme de ménage yougoslave est écartée par ses collègues, elle est enfermée par les poteaux, de même qu'Emmi après qu'elle ait annoncé son mariage avec un Marocain.

Fassbinder change le rapport du spectateur au film en ajoutant une certaine distance et veut lui faire prendre conscience des choses. « Je suis tombée amoureuse d'un Marocain

plus jeune que moi » : Fassbinder nous place devant l'hypocrisie de notre bonne conscience et de nos préjugés, en s'interrogeant sur la vieillesse, la différence d'âge et de culture dans le couple, et l'immigration.

À la fin, Emmi va voir Ali sur son lit d'hôpital et la construction du plan rappelle celle de la fin de *Tout ce que le ciel permet* par les couleurs, l'encadrement de la fenêtre et des rideaux. Le film parvient à mêler plusieurs sujets comme le racisme, l'amour, le bonheur et la solitude, tout en montrant les problèmes internes du couple que les personnages doivent affronter.

Le film a étonné par sa simplicité, son audace, ses qualités humaines et sa sincérité. Présenté au festival de Cannes 1974, il reçoit le prix de la critique et fait connaitre Fassbinder hors d'Allemagne.

Rainer Werner Fassbinder
(1945 - 1982)

Fassbinder, malgré sa disparition précoce, laisse une œuvre cinématographique très conséquente. Il a réalisé plus de cinquante films dont plusieurs chefs d'œuvre qui ont bouleversé le cinéma. Il est devenu l'un des fers de lance du « Jeune cinéma allemand ». Il a parallèlement mené une grande carrière théâtrale et télévisuelle. Malgré le pessimisme de ses films, il croyait en les vertus pédagogiques d'élévation du cinéma et s'en remettait à l'intelligence du spectateur.

Né en 1946 d'un père médecin et d'une mère traductrice, passe son enfance à Munich. Le jeune Fassbinder aime beaucoup lire mais n'aime guère les études. Il quitte le lycée avant de passer son baccalauréat et enchaîne les travaux alimentaires. À côté, il prend des cours de comédie, où il rencontre Hanna Schygulla qui jouera dans plusieurs de ses films. Politisé, Fassbinder s'intéresse à la question du traumatisme identitaire de l'Allemagne engendré par le nazisme et à son refoulement. À 21 ans il est refusé au concours d'entrée de l'école de cinéma de Berlin et intègre la troupe de théâtre expérimentale Action-Theater. Elle choque souvent le public par des relectures décapantes de classiques du répertoire ou par les mises en scène de textes de Fassbinder. Plusieurs de ces textes seront plus tard adaptés pour donner naissance à des pièces radiophoniques ou des films, comme *Les Larmes amère de Petra von Kant* (1972).

Les années 1969 et 1970 sont particulièrement créatives pour Fassbinder, qui, tout au long de sa vie étonnera tout le monde par sa capacité de travail sans égal, réalisant vite, souvent en étant sur un projet théâtral en même temps. Plusieurs membres de l'Action-Theater lui sont fidèles et prennent à ses côtés une place importante sur les plateaux de cinéma: des acteurs comme Hannah Shygullah, Ingrid Caven, Ulli Lommel, Günther Kaufmann, des techniciens comme le décorateur Kurt Raab, le musicien Peer Raben, ou Harry Baer son assistant sur de nombreux films. Fassbinder a une vision pessimiste des relations humaines, comme en atteste le titre de son premier long-métrage, *L'Amour est plus froid que la mort* (1969). Il réalise des films qui

écornent sérieusement la bourgeoisie allemande, qu'il dépeint comme plutôt étroite d'esprit ; que ce soit dans *Le Bouc* (1969) ou *Pourquoi Monsieur. R. est-il atteint de folie meurtrière?* (1970).

Dans ses films, Fassbinder est provocateur et souffre d'être rejeté en raison de son homosexualité. Il ne voit que trop lucidement le revers de la médaille de l'essor économique d'après-guerre. Dans *Le Marchand des quatre saisons* (1971), il montre une classe montante à l'univers culturel tellement étroit qu'elle finit par s'auto asphyxier. Par ailleurs Fassbinder, très à gauche, ne se fait aucune illusion sur l'issue des mouvements terroristes gauchistes qu'il traite dans *Whity* (1970). En 1972, il s'intéresse de très près à la condition ouvrière de son pays et réalise *Huit heures ne font pas un jour* et évoque les douloureux conflits de générations dans *Gibier de passage.*

Fassbinder réalise de nombreuses adaptations littéraires. Ainsi, dans *Effi Briest* (1974), adapté d'une œuvre classique de Theodor Fontane, il analyse les rapports de domination des milieux très conservateurs. L'acuité de son regard n'épargne aucun groupe social, il n'hésite pas dans *Le Roti de Satan* (1976) à portraiturer un artiste gourou qui tente d'exercer sur les autres une relation de pouvoir fascisante. *La Troisième Génération* s'intéresse aux relations entre la police et les terroristes, relations qui peuvent très bien se compléter, car d'après Fassbinder « le capital a inventé le terrorisme pour mieux protéger le capitalisme ». Dans *L'Année des treize lunes* (1978), il revient sur des thématiques plus personnelles, notamment le suicide d'un de ses amants, et parle de l'homosexualité dans *Le Droit du plus fort* (1974).

Grâce au succès du *Mariage de Maria Braun* (1978), il dispose d'assez d'argent pour s'atteler à l'adaptation télévisuelle du célèbre roman d'Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz* (1980). Il tourne ensuite des films qui auront un grand succès : *Lili Marlen* (1980) puis en 1981, *Lola, une femme allemande* et *Le Secret de Veronika Voss* (Ours d'or Berlin), deux films qui complètent le *Mariage de Maria Braun*, en revenant sur l'Allemagne des années 1950 à travers le portrait d'une femme. Ces films sont de purs mélodrames dans la lignée de l'œuvre de Douglas Sirk qui l'a énormément influencé.

Adapté librement de l'œuvre de Genet, *Querelle* (1982) est son dernier film. Fassbinder meurt d'une overdose peu de temps après la sortie du film, à l'âge de 37 ans.

Filmographie sélective

Longs métrages

1969 : *L'amour est plus froid que la mort* (*Liebe ist kälter als der Tod*)
1969 : *Le Bouc* (*Katzelmacher*)
1970 : *Pourquoi monsieur R. est-il atteint de folie meurtrière?* (*Warum läuft Herr R. Amok* ?)

1970 : *Prenez garde à la sainte putain* (*Warnung vor einer heiligen Nutte*)
1971 : *Le Marchand des quatre saisons* (*Händler der vier Jahreszeiten*)
1972 : *Les Larmes amères de Petra von Kant* (*Die bitteren Tränen des Petra von Kant*)
1973 : *Tous les autres s'appellent Ali* (*Angst essen Seele auf*)
1974 : *Le Droit du plus fort* (*Faustrecht des Freiheit*)
1975 : *Maman s'en va au ciel* (*Mutter Küsters' Fahrt zum Himmel*)
1976 : *Le Roti de Satan* (*Satansbraten*)
1977 : *L'Automne en Allemagne* (film collectif)
1978 : *Le Mariage de Maria Braun* (*Die Ehe des Maria Braun*)
1978 : *L'Année des treize lunes* (*In einem Jahr mit 13 Monden*)
1979 : *La Troisième génération* (*Die dritte Generation*)
1980 : *Lili Marleen*
1981 : *Lola, une femme allemande* (*Lola*)
1981 : *Le Secret de Veronika Voss* (*Die Sehnsucht der Veronika Voss*)
1982 : *Querelle* (*Querelle*)

Téléfilms
1971 : *Pionniers à Ingolstadt* (*Pioniere in Ingolstadt*)
1972 : *Huit heures ne font pas un jour* (*Acht Stunden sind kein Tag*)
1973 : *Welt und Draht*
1973 : *Martha*
1975 : *Angst vor der angst*
1976 : *Je veux seulement que vous m'aimiez* (*Ich will doch nuch, dass ihr mich liebt*)
1980 : *Berlin Alexanderplatz*

Sources

Hans Günther Pflaum et Hans Helmut Prinzler; "Le cinéma en République fédérale d'Allemagne"; Inter Nationes, Bonn, 1994.
Dictionnaire du cinéma, sous la direction de Jean Louis Passek, Larousse, Paris, 2010.
Cahiers de la Cinémathèque N° 47
La revue du cinéma Image et son n° 333 et n°287, septembre 1974
Roger Boussinot, *L'encyclopédie du cinéma A-H*, ed. Bordas
Hans Gunther Pflaum et Hans Helmut Prinzler, *Le cinéma en République fédérale d'Allemagne*, Ed. Inter Nationes, Bonn 1994
Cinéma n°193 - décembre 1974, p.49 ; n°189 - juillet/aout 1974
Positif n°161 - Septembre 1974 - p.74

LUNDI 11 FEVRIER - 19 h 30 - CINEMAS STUDIO

Une soirée, deux films

Cocktail Molotov

De Diane Kurys

1980 France/ Couleurs/ 1h40

© Malavida

Scénario : Diane Kurys
Musique : Yves Simon

Interprétation

Anne : Élise Caron
Bruno : François Cluzet
Frédéric : Philippe Lebas

Frédéric et Anne sont jeunes et ils s'aiment. En plein Mai 68, Anne décide de fuguer du domicile familial parce que ses parents ne cautionnent pas sa relation avec Frédéric, d'origine plus modeste qu'elle. Le jeune homme et Bruno, son meilleur ami, viennent la rejoindre sur la route. Ensemble ils parcourent l'Italie, puis reviennent vers Paris, où les manifestations battent leur plein. Évidemment leur périple de retour va être parsemé de complications, entre incertitudes, légère insouciance et préoccupations : le trio va devoir grandir plus vite que prévu.

Cocktail Molotov révèle François Cluzet aux yeux du public, dans le rôle de Bruno, le meilleur ami de Frédéric. Le trio laisse penser à Jules, Jim et Catherine, et il n'est pas moins complexe. Les regards s'emmêlent autour de la fuite de Paris. Pour son deuxième film, Diane Kurys plante son décor en partie à Lyon. Tourné dix ans après les événements de Mai 68, *Cocktail Molotov* ne se veut pas une reconstitution historique, encore moins un compte-rendu des luttes qui s'y sont déroulées. La contestation soixante-huitarde n'est ni plus ni moins qu'un contexte, un écho autour de la fuite des trois adolescents. Ils passeront d'ailleurs à côté de ce renversement, à côté de l'Histoire de façon si nonchalante qu'elle a l'air de ne pas du tout les préoccuper.

« *Je m'appelle Frédéric et j'aime une fille qui s'appelle Anne. Elle est là, et elle aussi elle m'aime. L'histoire c'est ça, Frédéric aime Anne et Anne aime Frédéric. Seulement voilà, ils n'ont pas le droit de s'aimer, c'est défendu.* »

Cocktail Molotov ne retranscrit pas qu'une histoire d'amour : c'est

aussi l'histoire de toutes les premières fois qui rythment l'entrée dans la maturité, dans la révolte d'un quotidien trop normé. Les trois protagonistes ont en eux cette soif de rébellion, cette recherche effrénée d'un ailleurs. Anne, Frédéric et Bruno incarnent cette jeunesse en mal d'être, bien nulle part, d'une désinvolture maladroite. Arthur Rimbaud est l'égérie de Bruno et d'Anne, symbole de leur agitation fiévreuse et de leur envie de s'évader.

Diane Kurys (1948)

Née en 1948 à Lyon, Diane Kurys a longtemps été comédienne au sein de la Compagnie Renaud-Barrault. Lassée des mêmes seconds rôles qu'on lui propose, elle s'oriente vers la réalisation en 1977, où elle met en scène sa propre biographie, *Diabolo Menthe*, qui évoque l'éveil d'une jeune femme et de sa sœur dans les années 60 : ce premier film est un succès et se voit couronné du prix Delluc.

En 1980 *Cocktail Molotov* sort en salles suivi de *Coup de Foudre,* trois ans plus tard. Une thématique revient fréquemment dans les œuvres de la lyonnaise, à savoir les rapports conflictuels et complexes entre des proches, en particulier entre hommes et femmes : on le voit dans les films *Après l'Amour*, en 1991, *À la Folie*, en 1994 et *Les Enfants du Siècle,* en 1999, qui met en scène l'histoire d'amour qu'ont connu les écrivains George Sand et Alfred de Musset : le casting réunit Juliette Binoche et Benoît Magimel.

Elle s'essaie à la comédie et propose, en 2003 puis 2005, les films *Je Reste !* et *L'Anniversaire.* En 2008 elle tourne son premier biopic, *Sagan*, dans lequel Sylvie Testud incarne l'écrivaine. En 2015 sort une nouvelle comédie, *Arrête ton cinéma !*, inspiré du roman *C'est le métier qui rentre,* de Sylvie Testud, qui tiendra ici aussi le rôle principal.

Filmographie sélective

1977 : Diabolo Menthe
1980 : Cocktail Molotov
1983 : Coup de Foudre
1987 : Un Homme Amoureux
1990 : La Baule-les-Pins
1991 : Après l'Amour
1994 : À la Folie
1999 : Les Enfants du Siècle
2003 : Je reste !
2008 : Sagan
2013 : Pour une Femme
2015 : Arrête ton Cinéma !

Sources

Encyclopédie Larousse du Cinéma
Le catalogue du festival Louis Lumière 2017

LUNDI 11 FEVRIER - 21 H 30 - CINEMAS STUDIO

Une soirée, deux films

La Vallée

De Barbet Schroeder

(1972)

France / Couleurs / 1 h 42

© Films du losange

Scénario : Barbet Schroeder, Paul Gégauff
Photographie : Nestor Almendros
Musique : Pink Floyd

Interprétation :
Viviane : Bulle Ogier
Olivier : Michael Gothard
Gaëtan : Jean-Pierre Kalfon

Viviane est une femme bourgeoise, mariée à un diplomate que l'on ne connaît que de nom. Elle paraît froide et méprisante. Pour se détourner de l'ennui de ses journées, elle se rend régulièrement en Nouvelle-Guinée pour y acquérir des objets locaux pour les revendre ensuite dans sa boutique parisienne. Très vite, elle fait la connaissance d'un groupe de hippies sur le point de partir à la rencontre d'une vallée si mystérieuse, si fantasmée qu'elle ne figure sur les cartes que sous la forme d'une tâche fantomatique. Viviane embarque avec les baroudeurs et s'apprête à se découvrir, ainsi qu'à déceler l'amour libre, la liberté d'être.

Ce que nous apporte *La Vallée* aujourd'hui, c'est le témoignage d'une époque où l'homme pouvait encore s'aventurer sur une terre vierge. Viviane s'en étonne : « *Mais je croyais que de nos jours, ça n'existait plus, les terres inconnues ».* Le groupe d'Olivier, de Gaëtan, d'Hermine et de Monique auquel s'adjoint la jeune femme est à la recherche d'un idéal tant paradisiaque qu'onirique. Gaëtan, en gourou de la bande, qualifie cet idéal de paradis terrestre. On pense à Richard et à sa curiosité insatiable pour une île paradisiaque dans *La Plage,* de Danny Boyle. Cette quête de l'ailleurs est d'autant plus mythifiée que la bande musicale des Pink Floyd, connus pour leur genre psychédélique, participe à l'ambiance bucolique du film et accompagnent les personnages, surtout Viviane, dans leur recherche d'eux-mêmes.

Le jeu des acteurs est fragile, tremblant presque. On soupçonne la part improvisée du scénario, mais c'est cette fragilité qui confère sa délicatesse à la poursuite idyllique des protagonistes. Mais le film ne se réduit pas qu'à cette dimension hippie et post-soixante-huitarde : il est complexe

et incite à réfléchir sur les tribus autochtones loin de notre monde occidental, dont Schroeder dévoile les us et coutumes sans fioritures.

Sources

Encyclopédie Larousse du Cinéma et https://www.avoir-alire.com/

Biographie et filmographie : Catalogue de saison 2018 -2019 1er semestre

JEUDI 14 FEVRIER - 15 H 30 - ESPACE JACQUES VILLERET

Ciné-concert jeune public

Dans le cadre de Planète Satourne

Rachmanimation

Fantaisie aux couleurs de Rachmaninov pour violon, piano et cinéma d'animation.

Six courts métrages d'animation russes de 1927 à 1985 et de techniques différentes, accompagnés d'extraits d'œuvres de Sergueï Rachmaninov, d'arrangements de ses thèmes et de mélodies populaires russes.

Composition et interprétation :
Vadim Sher (piano) et Dimitri Artemenko (violon)
Durée : 55 minutes
Tout public à partir de 5 ans

© Arkéion

<u>Les films :</u>

Les Rivaux, de Roman Katchanov (extrait) (1968)
Le Papillon, d' Andréï Khrjanovski (1972)
La Patinoire, de Youri Jeliaboujski (1927)
Le Jeu, d' Irina Gourvitch (1985)
La Maman, de Roman Katchanov (1972)
Attends un peu ! n°6, au village, de Viatcheslav Kotionotchkine (1973)

Rachmanimation : nom féminin, néologisme dû aux deux musiciens Vadim Sher et Dimitri Artemenko. Action de mélanger la musique de Sergueï Rachmaninov aux dessins animés russes.

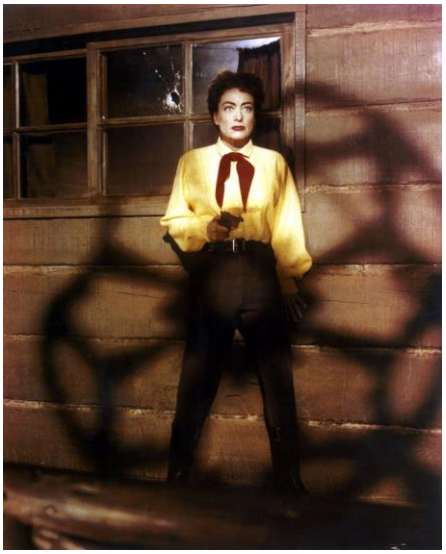
Créé à la demande du Philarmonique de Paris en 2016, ce ciné-concert est un programme de pépites du cinéma d'animation russe colorées par les thèmes de Sergueï Rachmaninov et des compositions originales, souvent inspirées de musiques slaves, signées Vadim Sher et Dimitri Artemenko. Ils accompagnent les films avec virtuosité et humour, les mettant en musique et les présentant de façon toute personnelle aux enfants. Vadim Sher et Dimitri Artemenko voyaient des films pendant leur enfance. Véritables « cartoons » russes, les films sont faits de marionnettes, tissus, boutons, peintures, photos, dessins, fil de fer … la poésie y est sans cesse présente. Un ciné-concert qui met Rachmaninov à la portée des plus jeunes.

Tarif unique : 5 € -
Réservation au 02 47 21 63 95 ou à cinematheque@ville-tours.fr

LUNDI 18 FEVRIER - 19 H 30 - CINEMAS STUDIO

Johnny Guitare

© Swashbuckler



De Nicholas Ray

(1954)

États-Unis / Couleurs / 1 h 50

Scénario : Phil Yordan, d'après Roy Chanslor
Photographie : Harry Stradling

Interprétation
Vienna : Joan Crawford
Emma : Mercedes McCambridge
Johnny Guitare : Sterling Hayden
Dancing Kid : Scotty Brady

À Albuquerque pendant la conquête de l'Ouest, le beau Johnny Logan, dit Johnny Guitare, revient après cinq ans d'absence. Il veut retrouver la fière et indépendante Vienna, gérante d'un saloon-casino, avec laquelle il a eu par le passé une histoire d'amour. Mais c'est sans compter sur le tempérament de Vienna qui, loin des figures féminines de son époque, ne l'a pas attendu. Alors lorsque Johnny retrouve son amante, il doit faire face aux menaces d'un bandit qui s'est amouraché d'elle et de la terrible Emma qui, secrètement, jalouse de la liberté de Vienna, est bien décidée à nuire à son bonheur. Le bien l'emportera-t-il ?

Ce film, communément considéré comme le premier grand succès de Nicolas Ray, est aussi l'un des plus marquants de la décennie des années 1950. Caractérisé par un profond progressisme et une trame de fond ouvertement féministe, il place en vedette Johnny (Sterling Hayden) mais à bien des égards, c'est le personnage de Vienna (Joan Crawford) qui apparaît comme central. Héroïne des temps modernes, intrépide et déterminée, elle ne laisse aucun homme dicter sa conduite et revendique haut et fort son indépendance. A ses côtés on retrouve le personnage d'Emma (Mercedes McCambridge), elle aussi d'une grande importance ; portée par la jalousie et par son amour inavoué pour les hommes qui entourent Vienna, elle n'en partage pas moins certaines valeurs. C'est une femme forte, riche propriétaire, symbole de pouvoir et portée par la passion qui la consume.

Le film a beaucoup fait parler de lui à sa sortie pour des raisons également politiques. Réalisant ce film au moment du Maccarthysme connu aussi sous le nom de « peur du rouge », Nicholas Ray et son scénariste Philip Yordan ne se sont pas cachés d'y avoir volontairement

glissé des allusions contre Mccarthy et contre le puritanisme américain.

Aujourd'hui rentré dans le *National Film Registry* et conservé à la Bibliothèque du Congrès aux Etats-Unis, ce film est une référence pour les cinéphiles. Western aussi riche qu'intense, il s'appuie sur une rengaine vieille comme le monde, celle de l'histoire d'amour triomphante.

Nicholas Ray (1911-1979)

Né en 1911 à Galesville (Wisconsin) Nicholas Ray ne se destinait pas au cinéma. Il commence par suivre des études d'architecture, en 1933, qu'il délaissera finalement pour se diriger vers son premier amour, le théâtre, et plus particulièrement celui dit d'avant-garde, largement politisé par le communisme de l'époque.

Débarqué à New-York, il devient membre d'une troupe de théâtre d'improvisation où il fait la rencontre du metteur en scène et réalisateur Elia Kazan. Rencontre déterminante : c'est par ce dernier que Nicholas Ray décroche son premier rôle sur scène en 1935 et que, quelques années plus tard, en 1944, il devient l'assistant sur le tournage de son premier film *Le Lys de Brooklyn* (*A Tree Grows in Brooklyn*).

Dès lors sa carrière est lancée. Il réalise son premier film *Les Amants de la nuit* (*They Lived by Night*) en 1947 et se fait aussitôt repérer par les studios Columbia Pictures pour ses talents de scénariste et de metteur en scène. Il enchaîne les tournages pendant plusieurs années en passant du noir et blanc à la couleur et réalise entre autres *Les Ruelles du malheur* (*Knock on any door,* 1949), *Les Diables de Guadalcanal* (*Flying Leathernecks*, 1951) et *La Maison dans l'ombre* (*On Dangerous Ground*, 1952). Mais ce n'est véritablement qu'en 1954 que Nicholas Ray parvient à une notoriété internationale avec le western *Johnny Guitare* (*Johnny Guitar*). Film aujourd'hui considéré comme l'un des plus beaux du cinéma américain, et l'un des rares (du moins dans les westerns) à être féministe.

Un an plus tard, il tourne le film qui deviendra symbole de toute une génération, *La Fureur de vivre* (*Rebel Without a Cause*) avec James Dean dans le rôle principal. Celui-ci représente une grande source d'inspiration pour Ray qui fait de la figure de l'anti-héros, de la violence juvénile et de la brutalité sans but, ses thèmes de prédilection sur grand écran.

Après ces succès, le réalisateur s'engage davantage vers un cinéma de genre, exploitant des sujets et des histoires qu'il considère trop absents des films américains de son époque : la drogue, l'écologie, l'agressivité qui sert la tragédie… Cependant les films qui suivront ne connaîtront pas la même réussite aux yeux des critiques et du public. Entre *Derrière le miroir* (*Bigger than life*, 1956) et *Amère Victoire* (*Bitter Victory*, 1957) qui sont de vrais échecs commerciaux, Nicholas Ray se retrouve progressivement abandonné par les sociétés de productions et les critiques. Qu'à cela ne tienne : libéré des contraintes hollywoodiennes, c'est vers l'Europe qu'il se tourne pour financer ses projets. Les deux œuvres qu'il tournera, *Le Roi des rois* (*King of*

Kings, 1961) qui retrace la vie de Jésus de Nazareth, et *Les 55 jours de Pékin* (*55 Days at Peking*, 1963) sur la révolte des Boxers de 1900, ne furent aussi que de faibles réussites. L'accord entre la poésie des intentions et la maitrise de la réalisation semble rompu. Ray est victime d'un infarctus sur le tournage de ce dernier film, et mis en retraite anticipée par les producteurs, gênés depuis longtemps par l'indépendance de son tempérament. Il passera les quinze dernières années de sa vie dans une épouvantable solitude aggravée par la maladie.

Drogue, alcool et cancer lui feront une fin de vie dont il confiera les difficultés dans un dernier film, le poignant *Nick's Movie*, coréalisé avec l'aide du jeune cinéaste Wim Wenders, mais dont il ne verra jamais l'aboutissement.

Il décède en 1979 en laissant derrière lui l'image d'un « réalisateur-poète », en marge des exigences esthétiques hollywoodiennes. En avance sur son temps, il a su se faire le porte-parole d'une nouvelle génération, celle du cinéma expérimental qui traversa l'Atlantique pour influencer de grands réalisateurs comme Jean-Luc Godard, François Truffaut ou encore Martin Scorsese.

Filmographie

1949 : Les Amants de la nuit (*They Live by Night*)
1949 : Les Ruelles du malheur (*Knock on Any Door*)
1949 : *Secret de femme* (*A Woman's Secret*)
1950 : Le Violent (*In a Lonely Place*)
1950 : Born to Be Bad
1951 : Les Diables de Guadalcanal (*Flying Leathernecks*)
1952 : La Maison dans l'ombre (*On Dangerous Ground*)
1952 : Les Indomptables (*The Lusty Men*)
1954 : Johnny Guitare (*Johnny Guitar*)
1955 : À l'ombre des potences (*Run for Cover*)
1955 : La Fureur de vivre (*Rebel Without a Cause*)
1956 : L'ardente Gitane (*Hot Blood*)
1956 : Derrière le miroir (*Bigger Than Life*)
1957 : Jesse James, le brigand bien-aimé (*The True Story of Jesse James*)
1957 : Amère Victoire (*Bitter Victory*)
1958 : La Forêt interdite (*Wind Across the Everglades*)
1958 : Traquenard (*Party Girl*)
1959 : Les Dents du diable (*The Savage Innocents*)
1961 : Le Roi des rois (*King of Kings*)
1963 : Les 55 Jours de Pékin (*55 Days at Peking*)
1980 : Nick's Movie ou *Lightning Over Water*, coréalisé avec Wim Wenders

Sources

Cahiers du Cinéma, n°430, janvier 1990 et n°460, octobre 1992
Site de la Cinémathèque Française

LUNDI 25 FEVRIER - 19H30 - CINEMAS STUDIO

La Rivière rouge (*Red River*)

De Howard Hawks

(1948)

Etats Unis/ Noir et blanc/ 2 h 23

Réalisateur : Howard Hawks, Arthur Rosson (réalisateur de seconde équipe).
Scénario : Borden Chase, d'après son roman « The Chisholm Trail ».
Photographie : Russel Harlan
Musique : Dimitri Tiomkin
Montage : Christian Nyby

© Swashbuckler

Interprétation :
Tom Dunson : John Wayne
Matthew Garth : Montgomery Clift
Tess Millay : Joanne Dru
Groot Nadine : Walter Brennan
Cherry Valance : John Ireland

En 1851, Tom Dunson quitte, avec son vieil ami Groot, le convoi qu'ils suivaient pour se diriger vers le Texas afin de réaliser le rêve de Tom : avoir le plus beau troupeau du Texas. En chemin, il recueille un adolescent survivant d'un massacre perpétré par les Indiens.

Ce film de Hawks, le premier western du réalisateur, est basé sur un fait réel historique : le premier convoyage de bétail du Texas jusqu'au Kansas. C'est l'ouverture de la fameuse piste appelé Chisholm Trail en 1867, d'où le titre du roman de Borden Chase sur lequel se base le scénario de *la Rivière Rouge*. Le film est novateur pour son époque et Howard Hawks dira à sa sortie qu'il voulait faire un « western adulte pour grande personne ». En effet, c'est un des premiers westerns qui installe une part importante de psychologie chez les personnages et qui donne une nouvelle dimension au genre. On suit l'évolution de deux hommes, de deux générations différentes : Tom Dunson, l'homme viril par excellence devenant froid, arrogant et brutal, et Matthew Gart qui, grandit et forge son caractère jusqu'à la révolte. S'installe dès lors un drame aux accents œdipiens. Les thèmes abordés dans le film sont, eux-aussi, innovants. On observe les prémices d'une amitié mise à rude épreuve entre deux hommes mais surtout, l'apparition d'une femme, héroïne lucide et indépendante, contrastant avec l'immaturité de certains personnages masculins. Les plans sur le décor propre au genre du western sont peu nombreux au profit des relations ambigües et subtiles entre les différents personnages. On

observe avec attention les divers contrastes : que ce soit les rapports de force entre père et fils (même si le fils est adoptif), la brutalité de Dunson et, au contraire, l'attitude plus libérale de Matthew. La modernité vient aussi de la complexité et de l'ambivalence du personnage campé par John Wayne qui est bien loin de ses rôles de justicier habituels. Ici, les enjeux et les émotions humaines prennent le pas sur l'action et le spectaculaire.

Le réalisateur prend son temps pour poser le cadre, les personnages, les enjeux dans les paysages magnifiques (les tournages extérieurs sont faits en Arizona et au Mexique). Le voyage difficile et mouvementé, parsemé d'obstacles est à l'image de la relation entre les deux hommes. On peut y voir une sorte de parcours initiatique qui permet aux personnages de grandir et de se révéler. Pour ce film, Hawks brise les règles de la tragédie classique à la fin du film, ce qui créera un conflit entre lui et Borden Chase car cela ne respecte pas le roman initial.

Howard Hawks (1896 - 1977)

Malgré un diplôme d'ingénieur obtenu en 1917, Howard Hawks s'introduit dans le milieu du cinéma en trouvant un emploi d'accessoiriste dans les studios de la Famous Players Lasky, une société de cinéma et de distribution américaine. Revenu à Hollywood en 1922 après avoir travaillé dans des usines d'aviation durant la Première Guerre mondiale, il devient tour à tour monteur puis assistant et enfin, se consacre à l'écriture de scénarios à la Paramount. Il deviendra une des figures mythiques du cinéma hollywoodien des années 1940-1950 puisque, même s'il utilise les critères hollywoodiens, il réussit tout de même à créer son propre style. Il admire des réalisateurs comme John Ford ou Ernst Lubitsch même si à ses débuts, il s'est beaucoup inspiré de Murnau, notamment pour les mouvements de caméra. Il réalise des films muets même après l'apparition du parlant car, n'ayant jamais fait de théâtre, il n'arrivait pas à écrire de dialogues. D'ailleurs, pour son premier long métrage *The Road to Glory* (*L'Ombre qui descend*) en 1926, les critiques trouvent que le film souffre de mauvais dialogues qui l'affadissent. Par la suite, le réalisateur réalise des films parlants et signe son premier chef d'œuvre *Scarface* en 1932, juste après la période de la Grande Dépression de 1929, au moment où la figure du gangster est idéalisée par la presse.

L'œuvre de Hawks est éclectique : du film noir (*Le Grand Sommeil*, 1946) au film de guerre (*Sergent York*, 1941) en passant par les films d'aventures (*Seuls les Anges ont des ailes*, 1939) et des comédies (*Les Hommes préfèrent les blondes*, 1953), il n'hésite pas à mélanger les genres. Ainsi, il choisit de glisser des scènes de comédie dans les films d'aventures, tel que dans *La Captive aux yeux clairs*, avec Kirk Douglas. L'enthousiasme de l'amitié, l'honneur, le devoir, l'adversité qui permet aux individus de se découvrir, la détermination des femmes face à des personnages masculins parfois faibles, sont des éléments redondants dans les films du réalisateur et lui permettent de trouver son originalité. Ainsi, nombre de ses films ont marqué l'histoire du

cinéma comme *L'Impossible Monsieur Bébé* avec Cary Grant, *Rio Bravo* avec John Wayne ou encore *Le Grand Sommeil* avec Humphrey Bogart et Lauren Bacall.

Filmographie sélective :

1928 : Une Fille dans chaque port (*A Girl in Every Port*)
1932 : Scarface
1936 : Les Chemins de la gloire (*The Road to Glory*)
1938 : L'Impossible monsieur bébé (*Bringing up baby*)
1941 : Sergent York
1946 : Le Gand Sommeil (*The Big Sleep*)
1948 : La Rivière rouge (*The Red River*)
1952 : La Captive aux yeux clairs (*The Big Sky*)
1953 : Les Hommes préfèrent les blondes (Gentlemen prefer blondes)
1959 : Rio Bravo
1962 : Hatari !
1966 : El Dorado
1970 : Rio Lobo

Sources :

Positif n° 632 page 83, O'NEILL Eithne
Image et Son - La Revue du Cinéma n° 227 page 71
Cinéma n° 313 page 28
Cinéma n° 250 page 111

VENDREDI 1ER MARS - MEDIATHEQUE F. MITTERRAND - 20H30

En partenariat avec la bibliothèque de Tours, en écho à l'exposition « Quand la Cinémathèque était au Beffroi ». Exposition d'affiches réalisées pour les premières séances de la Cinémathèque, dans les années 70.
Du 15 janvier au 2 mars. Entrée libre.

L'Homme de l'Arizona (*The Tall T*)

De Budd Boetticher

(1957)

États-Unis, couleurs, 1 h 18

Scénario : Burt Kennedy d'après « The Captive » d'Elmore Leonard
Photographie : Charles Lawton Jr.
Musique : Heinz Roemheld

Interprétation
Pat Brennan : Randolph Scott
Franck Usher : Richard Boone
Doretta : Maureen O'Sullivan

Doretta et Willard viennent de se marier. Ils sont arrêtés à bord d'une diligence par trois bandits. Ces derniers découvrent que la jeune mariée est la fille d'un riche propriétaire. Ils envoient le mari sous bonne escorte réclamer à la famille de la jeune femme une rançon pour la faire libérer.

L'Homme de l'Arizona est un western où l'on retrouve le duo Boetticher-Scott. Après *Sept hommes restent à tuer*, c'est le deuxième des sept films tournés (entre 1956 et 1960) par Budd Boetticher avec Randolph Scott. Les westerns suivant comme *Le Vengeur agit au crépuscule* (1957) ou encore *La Chevauchée de la vengeance* (1959) connaîtront aussi un grand succès.

Pour Patrick Brion, historien du cinéma, le scénariste et le cinéaste ont fait un grand travail sur le scénario : personnages denses aux psychologies qui évoluent. Pour lui, Boetticher affine le personnage de Randolph Scott au fur et à mesure des sept films et les personnages sont bien plus complexes qu'on pourrait le penser.

C'est un western surprenant car même s'il n'est pas traditionnel, il utilise certaines conventions du genre comme le vengeur, le méchant ou, dans une certaine mesure, le personnage féminin. Car il s'agit ici d'un personnage féminin âgé ce qui est rare dans les westerns traditionnels. L'œuvre dans son ensemble est surprenante, poignante et vraie. Elle est considérée comme un

western exceptionnel de par son intelligence artistique et psychologique.

Malgré peu de moyens, le cinéaste parvient à faire un film de qualité grâce à son travail sur le scénario mais aussi la mise en scène et l'esthétique du film. Ses personnages sont humains et leurs psychologies travaillées.

À sa sortie, le film connaît un grand succès critique et public grâce à son originalité, son efficacité, son élégance, sa rapidité et ses moments de suspense. Il est aujourd'hui considéré comme un classique du western américain.

Budd Boetticher (1916 - 2001)

Lors d'un voyage au Mexique le jeune Boetticher découvre la tauromachie qui va le fasciner au point de devenir matador. Quelques années plus tard il débute au cinéma en tant que conseiller techniques sur *Arènes sanglantes* de Robert Mamoulian. Puis il devient assistant réalisateur avant de se voir confier la réalisation de films de série B sans grande envergure qu'il signe d'Oscar Boetticher (son vrai nom) mais qu'il ne reconnaitra pas par la suite.

Pendant la Seconde Guerre mondiale il est réquisitionné pour la Navy pour qui il tourne des documentaires de propagande. A son retour à Hollywood, il poursuit sans enthousiasme une carrière de réalisateur de films à très petits budgets qui restent peu visible du grand public. Lassé par ce travail devenu pour lui monotone, il imagine un scénario inspiré de sa jeunesse au Mexique dans le monde de la tauromachie. Ce sera John Wayne qui acceptera de produire ce premier long métrage que le cinéaste signera de Budd Boetticher. Le film sortira en 1951 sous le nom de *La Dame et le toréador* et vaudra à son auteur l'Oscar de la meilleure histoire originale. Cette distinction permet à Boetticher d'être engagé chez Universal. Commence alors pour lui une série de neufs films, dont six westerns dans lesquels il va diriger les grands acteurs que sont Glen Ford, Audie Murphy, Robert Ryan.

En 1956, John Wayne lui propose le scénario de *Sept hommes à abattre* et lui présente l'acteur qu'il voit pour le rôle principal : Randolph Scott. Les deux hommes s'entendent à merveille et le film va être une grande réussite. En France, Hervé Bazin va contribuer à le faire connaître en disant qu'il s'agit d'un des meilleurs westerns d'après-guerre. Cinq autres westerns seront tournés avec la même équipe jusqu'en 1960, recueillant à chaque fois l'estime du public et de la critique.

Puis le cinéaste s'essaiera au film de gangster tout en espérant pouvoir mener un jour un projet qui lui est cher, celui de produire un film qui fasse le portrait de son ami Carlos Arruza, célèbre toréador mexicain. Pour cela il se rend régulièrement au Mexique pour filmer les corridas qui mettent en scène son ami, puis ayant amassé assez de matière pour la partie documentaire de ce film de fiction, il s'installe au Mexique avec son équipe pour réaliser la partie fiction. Mais de nombreuses difficultés surviennent, problèmes de financements, grève de l'industrie du cinéma au Mexique, problème

personnel aussi, avec son divorce d'avec l'actrice qui devait jouer la femme d'Arruza, puis enfin mort accidentelle d'Arruza à la fin d'un tournage long, mais sans cesse interrompu et qui aura duré au final plusieurs années. Face aux difficultés, le cinéaste va sombrer dans l'alcool et la dépression. Tout au long de cette période, Budd Boetticher a systématiquement refusé les offres qui lui parvenaient d'Hollywood et son retour s'annonce difficile alors qu'il est ruiné, endetté et malade. C'est Preston Sturges qui va l'aider à surmonter ce passage difficile en payant ses dettes et en l'aidant à terminer le film sur Arruza. Celui-ci ne sortira qu'en 1971. Puis Boetticher écrit un scénario pour Universal mais il n'obtiendra pas la réalisation du film qui sera confiée à Don Siegel. Son dernier film *A time for dying* sort en 1969. Boetticher passe le reste de sa vie à s'occuper de chevaux. En 1988, il réalise un documentaire sur son ranch de Californie et espère jusqu'à la fin de sa vie, en vain, pouvoir réaliser *A horse for Mr. Barnum* écrit par Burt Kennedy le scénariste de ses premiers films.

Filmographie sous le nom de Budd Boetticher
1951 : La Dame et le Toréador (*Bullfighter and the Lady*)
1952 : À feu et à sang (*The Cimarron Kid*)
1952 : Les Rois du rodéo (*Bronco Buster*)
1952 : Les Conducteurs du diable (*Red Ball Express*)
1952 : Le Traître du Texas (*Horizons West*)
1953 : La Cité sous la mer (*City Beneath the Sea*)
1953 : L'Expédition du Fort King (*Seminole*)
1953 : Le Déserteur de Fort Alamo (*The Man from the Alamo*)
1953 : Révolte au Mexique (*Wings of the Hawk*)
1953 : À l'Est de Sumatra (*East of Sumatra*)
1955 : Le Brave et la Belle (*The Magnificent Matador*)
1956 : Le tueur s'est évadé (*The Killer is loose*)
1956 : Sept hommes à abattre (*Seven Men from now*)
1957 : L'Homme de l'Arizona (*The Tall T*)
1957 : Le vengeur agit au crépuscule (*Decision at Sundown*)
1958 : L'Aventurier du Texas (*Buchanan rides alone*)
1959 : Le Courrier de l'or (*Westbound*)
1959 : La Chevauchée de la vengeance (*Ride Lonesome*)
1960 : La Chute d'un caïd (*The Rise and Fall of Legs Diamond*)
1960 : Comanche Station
1969 : Qui Tire le premier ? (*A Time for Dying*)
1972 : Arruza

Sources :

Jean Tulard, Guide des films F-O
Cinéma 70 n°144
La Revue du cinéma Image et Son - Saison 1970 n°241-242

LUNDI 4 MARS - 19 H 30 - CINEMAS STUDIO

Soirée proposée en partenariat avec le consulat de Hongrie

***Film présenté par* János Havasi, directeur de l'Institut culturel hongrois et auteur de l'ouvrage dont est tiré le scénario du film.**
Tarif unique : 3 €

Hiver éternel (*Örök tél*)

D'Attila Szász et Norbert Köbli

(2018)

Hongrie, couleurs, 1h40

Réalisation : Attila Szász
Scénario : Norbert Köbli d'après le livre de János Havasi « *Les filles, le temps est passé* » (« *Lánykák, az idö eljárt* »)
Musique : Gergely Parüdi

Interprétation

Irén : Marina Gera
Rajmund : Sándor Csányi
Anna : Laura Döbrösi

À la fin de la guerre, alors que son mari n'est pas encore rentré du front, Irén, Hongroise, est forcée de quitter ses parents et sa fille pour travailler « trois semaines sur des culture de maïs ». En fait, elle va travailler dans un camp de travail en Union Soviétique.

En 1944-1945, Staline, avec le consentement de Roosevelt et de Churchill, donne l'ordre de déporter 250 000 hommes et femmes hongrois pour des travaux forcés dans les mines de charbon en Union Soviétique. Le film dépeint cette période de l'histoire peu connue, au cours de laquelle environ 100 000 des déportés ont trouvé la mort. Les survivants avaient l'obligation de garder le silence. Sous le gouvernement communiste, le sujet sera évité jusqu'à l'effondrement de l'URSS en 1991.

Sur le chemin du camp de travail, Irén se lie d'amitié avec une jeune fille, Anna, muette et s'exprimant à la craie sur une ardoise. Elle la prend sous son aile et tente de l'aider au mieux. En travaillant à la mine, Irén rencontre un homme hongrois, Rajmund, lui aussi amené de force par l'Armée rouge. Il donne à Irén quelques règles et conseils pour apprendre à survivre et leur relation évolue en relation amoureuse. À la libération du camp, elle doit choisir entre donner une chance à cette

nouvelle histoire, en Allemagne, ou retrouver sa fille et ses parents en Hongrie.

Lorsqu'ils font l'amour pour la première fois, le reflet de leur corps sur le portrait de Staline répond à l'un des premiers plans du film : lorsque le soir de Noël, le reflet de la famille dont elle a été séparée se reflète dans le cadre d'une photographie de son couple.

En plus des hurlements des femmes dans le camp et des cris des soldats de l'Armée rouge, la musique de Gergely Parüdi appuie et illustre le côté tragique du film, donnant une atmosphère assez écrasante et pesante.

L'immensité des paysages de l'Union Soviétique et une neige blanche presque à l'infinie contrastent avec la noirceur de la mine et l'enfermement des prisonniers montrés sans profondeur de champ. Le cinéaste rythme le film avec les gros plans sur les mains d'Irén : lorsqu'elle travaille dans la mine, prend quelqu'un dans ses bras pour se soutenir mutuellement, apprend à rouler des cigarettes pour survivre ou encore lorsqu'elle mange avec les mains couvertes de suif. Les gros plans sur les visages montrent également l'intériorité des personnages : on peut lire les sentiments d'Irén dans ses yeux.

À travers l'histoire d'une femme qui a la volonté de survive à ces camps, le cinéaste rend un hommage bouleversant et réaliste à ces civils, hommes et femmes, déportés.

Attila Szász (né en 1972)

Né à Szolnok, en Hongrie, en 1972, Attila Szász est diplômé de l'École secondaire de grammaire de Verseghy Ferenc en 1991. Il entre à l'Académie de théâtre et de cinéma de Budapest d'où il sort diplômé en tant que producteur en 1996. Il devient critique de cinéma puis fonde sa propre société de production. Szász devient rédacteur en chef pour Vox, magazine de cinéma le plus important de Hongrie.

En 2002, il commence à écrire des scénarios et dirige de nombreuses publicités partout dans le monde (Liban, Inde, Afrique du Sud…). Trois ans après, il réalise son premier court métrage, *Maintenant je ne peux plus voir,* qui raconte l'histoire d'Alex, un petit garçon qui devient invisible et dont le père travaille dans un laboratoire.

Szász réalise son premier long métrage en 2014, *L'Ambassadeur à Berne*. Il traite les conséquences de la Révolution hongroise de 1956 à travers un récit fictif inspiré d'une histoire vraie : un attentat contre l'ambassade de Hongrie à Berne en 1968. L'année suivante, il réalise son second long métrage, *Demimonde*, l'histoire de trois femmes : une célèbre prostituée, sa gouvernante et leur nouvelle servante dans le Budapest de 1910. Les deux longs métrages de Szász remportent un important nombre de nominations et de récompenses dans plusieurs festivals et connaissent un succès critique et public international.

En 2017, il obtient le prix Béla Balázs qui récompense les artistes dans le domaine du cinéma.

Avec *Hiver éternel*, tourné en 2018, il s'intéresse à la vie d'une

femme envoyée de force dans un camp de travail en Union Soviétique entre 1944 et 1945.

Filmographie

2005 : Maintenant, je ne peux pas le voir (*Now you see me, Now you don't*)
2014 : L'Ambassadeur à Berne (*A Berni Követ*)
2015 : Demimonde (*Félvilág*)
2018 : Hiver éternel (*Örök Tél*)

Sources

www.imdb.com/name/nm1889381/bio?ref_=nm_ov_bio_sm
www.attilaszasz.com/Attila_Szasz/Home.html
www.parizs.balassiintezet.hu/fr/component/jevents/2018/06/07/24858-projection-du-film-hiver-eternel/

LUNDI 11 MARS - 19 H 30- CINEMAS STUDIO

Soirée proposée en partenariat avec le consulat de Hongrie

Une soirée, deux films d'István Szabó

La Porte (The Door)

De István Szabó

(2010)

Hongrie, couleurs, 1h37

Réalisation : István Szabó
Scénario : István Szabó d'après le roman éponyme de Magda Szabo

Interprétation

Emerenc : Helen Mirren
Magda : Martina Gedeck
Tibor : Karoly Eperjes

Dans le Budapest des années 1960, la rencontre entre deux femmes: une jeune écrivaine, Magda, et sa femme de ménage plus âgée, Emerenc.

La Porte est une adaptation du roman éponyme de la hongroise Magda Szabo qui reçoit le prix Femina étranger en 2003. Le film raconte l'histoire d'une femme de ménage noble et pleine de bonté mais sur la défensive, très directe et parfois un peu violente. Tibor, le mari de Magda, pense qu'elle est folle et s'en méfie.

Emerenc est solitaire et n'autorise personne à passer le seuil de sa porte d'entrée. Personne n'y est parvenu en vingt ans et il y a des rumeurs qui circulent dans le quartier. Magda pense qu'elle cache des richesses volées à des juifs pendant la guerre mais au fur et à mesure, elle apprend à la connaitre et passe de plus en plus de temps avec elle. La femme de ménage parvient à se livrer à sa maitresse et lui confie son passé et son enfance difficiles. Pour illustrer les souvenirs d'Emerenc, le cinéaste utilise des flashbacks en noir et blanc. L'amitié entre les deux femmes grandit et, un jour d'orage, Emerenc autorise Magda à entrer dans sa modeste maison en lui faisant promettre de ne rien dire sur ce qu'elle voit. Malgré la dureté de certains propos d'Emerenc, elle s'accroche à Magda et parvient finalement à l'aimer : elle en parle en disant « la petite », marque d'amitié rarement utilisée par la femme de ménage, et lui fait des cadeaux qui deviennent sujets à disputes dans le couple.

D'un point de vue esthétique, Szabó travaille la construction des plans et le contraste des couleurs. Il

oppose les couleurs froides de l'hôpital, lorsque Magda rend visite à son mari, et les couleurs chaudes de l'intérieur de chez eux, où Magda travaille à l'écriture de ses romans. Il y a peu de musique, mais elle rythme les moments importants du film. Formellement, au début, les deux femmes sont souvent séparées par les barreaux du portail d'Emerenc, qui sont une forme de protection et l'illustration du refus du personnage de laisser quelqu'un entrer chez elle. Or, au fur et à mesure, les barreaux disparaissent et les deux femmes terminent par ne plus être séparées.

Ainsi, le cinéaste parvient à montrer les forces et les faiblesses des personnages face à l'étrangeté de leur relation dans le Budapest d'après-guerre. Paradoxalement, c'est la femme de ménage, qui sait à peine lire, qui apprend beaucoup à l'écrivaine sur les relations humaines et la vie.

Le film est intéressant et prenant. À sa sortie, les performances des deux actrices, Helen Mirren et Martina Gedeck, sont soulignées par la critique.

Biographie et filmographie : p. 35

Sources :

cineuropa.org/fr/newsdetail/250523/

LUNDI 11 MARS - 21 H 30 - CINEMAS STUDIO

Soirée proposée en partenariat avec le consulat de Hongrie

Une soirée, deux films d'István Szabó

Colonel Redl

De István Szabó

(1984)

Hongrie, couleurs, 2 h 20

Scénario : Istvan Szabo et Peter Dobai, d'après *A Patriot for me* de John Osborne
Photographie : Lajos Koltai

Interprétation
Colonel Redl : Klaus Maria Brandauer
François Ferdinand : Armin Mueller-Stahl
Christopher von Kubinyi : Jan Niklas

Alfred Redl, enfant, est admis à l'Académie militaire de l'Empire austro-hongrois et se lie d'amitié avec un jeune aristocrate, Kubinyi. À l'aube de la Première Guerre mondiale il devient colonel de l'Empire, puis chef des services des renseignements militaires et va être accusé de haute traîtrise.

Colonel Redl est inspiré d'une histoire vraie, celle d'un probable espion. « Le film n'est pas fondé sur des documents historiques, c'est un produit de notre imagination qui nous a été inspiré par l'histoire » dira Szabo. Il montre la réalité historique et militaire de l'Empire austro-hongrois de François-Joseph Ier. Le jeune Redl, fidèle et dévoué à l'empereur, quitte sa famille pour entreprendre sa carrière militaire.

Le film montre différentes classes sociales à travers les personnages de Redl et de Kubinyi : l'un vient d'une famille modeste, l'autre est aristocrate. Szabo pose une question humaine fondamentale qui est celle de l'identité : le personnage ne sait pas vraiment qui il est et fait un mariage conventionnel avec Katalin, la sœur de Kubinyi.

Or Redl est accusé de haute traîtrise : il aurait donné des informations secrètes à la France, la Russie et l'Italie. Ses supérieurs l'accusent, puisqu'il est le coupable idéal : il vient d'une famille modeste d'une campagne éloignée. Redl apprend que ses accusateurs veulent qu'il se suicide pour ne pas avoir à faire un procès. Le film montre l'échec existentiel du personnage malgré les masques qu'il a choisi de porter. Le cinéaste ne prend parti ni pour Redl ni pour l'institution militaire. Le film illustre la chute du personnage en même

temps que la chute de l'Empire, qui disparaitra en 1918.

Le film est décrit comme conventionnel par les éclairages, les costumes, le découpage ou encore les mouvements de caméra. La narration reste assez classique : le récit suit celle du roman et le film reconstitue l'histoire, avec une atmosphère assez froide produite par les images de Lajos Koltai.

Ainsi, le cinéaste propose un regard assez lucide sur le passé, avec une grande humanité. Le film reçoit le grand prix du jury au festival de Cannes 1985 et l'interprétation des acteurs ainsi que la qualité des images sont soulignées par la critique.

István Szabó (1938)

Né dans une famille juive à Budapest en 1938, István Szabó connaît les difficultés de la guerre et est caché dans une cave pendant les deux mois qui précèdent la Libération. En 1956, il vit l'insurrection de Budapest et ses films reflètent le vécu de sa génération. La même année, il est reçu au concours d'entrée à l'Ecole supérieure de cinéma de Budapest où il rencontre Felix Máriássy, cinéaste et professeur. Szabó fera un remake du film de son maître, *Rogonok* (1954), en 2006. En 1964, il est l'un des plus brillants élèves du Studio Béla Balázs, laboratoire d'expériences associatif créé en 1958 et financé par le Ministère de la Culture. Il fait ses armes dans ce studio dont les films n'étaient pas forcement diffusés puisque cela relevait de la décision du ministre de la Culture.

Szabó réalise son premier film pour son diplôme d'école, *Concert* (1961), qui sera nominé aux Oscars du meilleur court-métrage de fiction. L'année suivante, *Variations sur un thème* propose une réflexion sur la terreur du régime fasciste. En 1963, il reçoit le grand prix du Festival du court-métrage de Tours et un prix spécial au Festival de Cannes pour son court métrage *Toi*. La même année, il est premier assistant réalisateur sur *Dialogue* (1963) de Herskó. Ce dernier va financer son premier long métrage, alors que Szabó n'a que 26 ans, *L'Âge des illusions* (1965). Le film montre le mode de vie d'une génération à l'époque communiste à travers le portrait d'un jeune ingénieur du son dans le Budapest des années 1960.

En 1973, il s'intéresse à la génération de ses parents pour montrer les difficultés imposées par le régime fasciste puis par le régime communiste, en s'inspirant de bribes d'histoires privées pour réaliser *25, rue des sapeurs*. Le film ne sort pas en France mais reçoit le Léopard d'Or au festival de Locarno en 1974. Trois ans plus tard, il tente à nouveau de toucher le public sur ce sujet avec *Contes de Budapest* mais, bien que sélectionné au festival de Cannes, il est mal compris et ne connaît pas le succès attendu. Ensuite, Szabó raconte la vie d'une jeune femme qui se cache dans le Budapest occupé par l'Allemagne des années 1940 dans *La Confiance* (1979) qui reçoit l'Oscar du meilleur film étranger. Le film apporte au cinéaste une reconnaissance internationale et l'accès à des budgets plus importants, notamment par des productions allemandes. Ce film marque aussi le début de son intérêt

sur les questions de l'identité, qui reviendront souvent. En 1981, il reçoit l'Oscar du meilleur film étranger pour *Mephisto*, puis réalise *Colonel Redl* (1985), *Haubussen* (1988). Ces trois films, avec l'acteur Klaus Maria Brandauer et avec les images de Lajos Koltai, connaissent un succès critique. En 1991, Szabó réalise *La Tentation de Vénus* et *Et Pourant…*, son film le plus autobiographique.

En 1990, il revient à la production hongroise pour *Chère Emma* (1992), puis, avec des productions internationales plus importantes, réalise *Sunshine* (1990), *Taking Sides, Le Cas Furtwängler* (2001) et *Adorable Julia* (2005).

Szabó revendique l'influence de la Nouvelle Vague, notamment de François Truffaut, mais aussi de Vittorio De Sica, Frederico Fellini, Karoly Makk ou encore Jacques Prévert et Marcel Carné. Ainsi les sujets qu'il traite, de la Seconde Guerre mondiale à l'insurrection de Budapest, font de Szabó un cinéaste majeur de son époque.

Filmographie

1961 : Concert
1962 : Variation sur un thème
1963 : Toi
1965 : L'Âge des illusions
1966 : Père
1970 : Film d'amour
1973 : 25, rue des sapeurs
1977 : Contes de Budapest
1979 : La Confiance
1981 : Mephisto
1985 : Colonel Redl
1988 : Haubussen
1990 : Sunshine
1991 : La Tentation de Vénus
1991 : Et Pourant…
1992 : Chère Emma
2001 : Taking Sides, le cas Furtwängler
2005 : Adorable Julia
2010 : La Porte

Sources :

L'Avant-Scène cinéma n°348 – mars 1986
Cinéma n°318 – juin 1985 – p.10
Positif n°291 – mai 1985 – p.55
Positif n°298 – décembre 1985 – p.67
Guide des films A-E – Jean Tulard, ed. Bouquins
Cinéma n°109
Positif n°542

VENDREDI 15 MARS - 18 H 30 - MEDIATHEQUE DE LA RICHE

Cinéma cubain.

Soirée proposée en partenariat avec la médiathèque de La Riche. Entrée libre

Buena Vista Social Club

De Wim Wenders

(1998)
Allemagne / Documentaire / Couleurs / 1 h 40

Scénario : Wim Wenders
Production : Ry Cooder
Photographie : Jörg Widmer, Robby Müller, Liz Rinzler
Musique : Jerry Boys, Rail Rogut, Ry Cooder
Montage : Brian Johnson

Interprétation
Dans leurs rôles : Ry Cooder, Ibrahim Ferrer, Rubén Gonzalez, Eliades Ochoa, Omara Portuondo, Compay Segundo

Buena Vista Social Club est un film documentaire : il montre le projet d'un enregistrement d'album avec des grandes figures de la musique cubaine : de « jeunes » octogénaires. Ry Cooder, producteur du film et du disque, regroupe les musiciens et sert de chef d'orchestre pour le projet. Il est le compositeur de la musique de deux films de Wenders : Paris, Texas (1984) et The End of Violence (1997) et l'invite à venir filmer les musiciens à Cuba. Le nom « Buena Vista Social Club » est celui d'une boîte de nuit dans la banlieue de La Havane, fermée après la révolution cubaine de 1959, où les meilleurs orchestres de Cuba venaient jouer.

Dès le début du film, le cinéaste recherche le lieu où se trouvait le club : les traces d'un local fermé qui a marqué les esprits des hommes et des femmes de la ville. Wenders alterne entre portraits des musiciens, interviews, enregistrements en studio et concerts. Les musiciens racontent, en interview ou voix-off, d'où ils viennent et évoquent souvent leurs parents et leur jeunesse pour se présenter.

D'un point de vue esthétique, Wenders travaille sur la couleur et la composition du cadre. Il est très influencé par la peinture et les plans sont d'une esthétique quasi picturale. Il dépeint l'environnement extérieur de la ville par des travellings latéraux dans les rues où les musiciens entrent en interaction avec les habitants. Le film propose un voyage qui commence dans les bidonvilles de Cuba jusqu'au concert d'avril 1998 à Amsterdam, en passant par les gratte-ciel de New-

York : on ressent une certaine tendresse de Wenders pour ces villes.

La caméra portée est à hauteur des musiciens et crée une proximité avec eux, les mouvements fluides et légers donnent une élégance et une sensibilité aux images. Elle prend le temps de tourner autour de ses sujets par des travellings circulaires. La couleur des images de Wenders suscite une certaine nostalgie aux rues de Cuba.

Après une première projection hors compétition au festival de Berlin, le film connaît un succès critique et public. Il est sélectionné dans de nombreux festivals internationaux comme celui de Jakarta ou de Singapour et est nommé à l'Oscar du meilleur film documentaire.

Wim Wenders (né en 1945)

Né à Düsseldorf en 1945, Wim Wenders grandit à Coblence et Oberhausen. Il commence des études de médecine puis de philosophie à Munich. À Paris, il rate le concours d'entrée à l'IDHEC et commence à travailler chez un graveur. En 1967, il entre à la « HFF », l'École supérieure de cinéma et télévision de Munich dont il sort diplômé en 1970. Parallèlement, il écrit des critiques dans un journal et réalise des courts métrages. En 1972, il réalise son premier long-métrage, *L'Angoisse du gardien de but au moment du penalty.* Wenders appartient à une nouvelle génération d'auteur : génération critique du cinéma allemand qui a la volonté de montrer la réalité dans le pays d'après-guerre.

En 1973, il raconte l'histoire d'une enfant et d'un journaliste dans *Alice dans les villes*. Le film connaît un succès important et lance la carrière du cinéaste. L'année suivante, il adapte le roman « Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister » de Goethe avec *Faux mouvement.* En 1976, il réalise un road movie, le voyage de deux hommes le long de la frontière entre RFA et RDA, *Au fil du temps,* qui lui permet d'être reconnu en France. L'année suivante, il réalise l'un de ses films les plus connus, *L'Ami américain*. Adapté d'un roman de Patricia Highsmith, il met en scène Jean Eustache, Samuel Fuller ou encore Gérard Blain et tente d'instaurer un nouveau langage cinématographique. Il répond à l'invitation de Francis Ford Coppola en 1978, qui lui propose de le rejoindre à San Francisco pour la réalisation de *Hammett*. C'est la première fois que Wenders est confronté au système hollywoodien. Le tournage sera suspendu quelques temps mais le film sortira malgré tout en 1982. La même année, il tourne *L'État des choses* avec les techniciens de Raoul Ruiz, au Portugal. Le film connaît un grand succès et reçoit le Lion d'Or à Venise.

Avec l'arrivée de la vidéo, Wenders s'interroge sur la mort du cinéma et surtout celle d'un langage cinématographique lié à l'esthétique de la pellicule. En 1982, il profite du festival de Cannes pour poser la question à des cinéastes comme Godard, Fassbinder ou Antonioni et en fait un court-métrage, *Chambre 666*.

En 1984, il reçoit la Palme d'Or pour *Paris, Texas*, un film d'une grande force esthétique où on retrouve le thème de la relation père-enfant, déjà présente dans *Alice dans les*

villes. Il réalise ensuite *Les Ailes du désir* (1987), sur un scénario de Peter Handke, grande influence de Wenders. Le film répond à une volonté du cinéaste de faire un film à et sur Berlin.

Dans les années 1990, il reçoit le Grand Prix du jury à Cannes pour *Si loin, si proche* (1993), puis en 1995, il réalise *Les Lumières de Berlin* et coréalise un film avec Michelangelo Antonioni, *Par-delà les nuages*. Deux ans après, il réalise aux États-Unis *The End of violence*. Dans les années 2000, il réalise quelques longs métrages comme *The Million Dollar Hotel* (2000), sur un scénario de Bono (U2) ou encore *Don't Come knocking* (2005). Wenders réalise aussi des documentaires comme *Nick's movie* (1980), avec et sur Nicholas Ray, qui l'a beaucoup influencé, ou encore *Buena Vista Social Club* sur des grandes figures de la musique cubaine. Il réalise ensuite un documentaire sur la chorégraphe Pina Bausch avec *Pina* (2011) puis *Le Pape François : un homme de parole* (2018).

Dans ses films, Wenders a une volonté d'expression proprement visuelle : il considère les films comme des aventures esthétiques. Il est aussi photographe et privilégie l'image à tout le reste, ce qui donne une grande force à ses films.

Filmographie sélective

1972 : L'Angoisse du gardien de but au moment du penalty
1974 : Alice dans les villes
1977 : L'Ami américain
1980 : Nick's movie
1982 : Ammett
1982 : L'État des choses
1984 : Paris, Texas
1985 : Tokyo-Ga
1987 : Les Ailes du désir
1993 : Si loin, si proche !
1995 : Par-delà les nuages (avec Michelangelo Antonioni)
1995 : Les Lumières de Berlin
1997 : The End of violence
1999 : Buena Vista Social Club
2000 : The Million Dollar Hotel
2005 : Don't come knocking
2011 : Pina
2016 : Les Beaux jours d'Aranjuez
2017 : Submergence
2018 : Le Pape François : Un homme de parole

Sources :

Roger Boussinot, L'Encyclopédie du cinéma I-Z
La Revue du cinéma n°431et n° 536
Cinéma n°309
Positif n°461-462

LUNDI 18 MARS - 19 H 30 - CINEMAS STUDIO

Cinéma cubain

Fraise et chocolat (*Freza y chocolate*)

de Tomás Gutierrez Alea et Juan Carlos Tabio

(1993) Cuba/Espagne/Mexique - Couleurs - 1h50

Scénario : Tomás Gutierrez Alea et Senel Paz, d'après sa nouvelle « Le Loup, le bois et l'homme nouveau ».
Photographie : Mario Garcia Joya
Musique : José Maria Vitier

Interprétation
David : Vladimir Cruz
Diego : Jorge Perrugorria
Nancy : Mirta Ibarra
Miguel : Francisco Gattorno
German : Joel Angelino

© Tamasa

David, jeune communiste convaincu, courtise Vivian, mais celle-ci en épouse un autre. Attristé, il erre dans La Havane et rencontre Diego. Ce dernier l'emmène chez lui et l'introduit dans son univers d'artiste homosexuel. Choqué, David retourne pourtant chez Diego dans l'intention de surveiller ce dangereux contre-révolutionnaire. Un film tendre et drôle contre l'intolérance.

Fraise et chocolat est sans doute le film le plus populaire à Cuba. Drôle, tendre, lucide et joyeux, le film brosse un tableau assez critique de sujets jusque-là tabous sur l'île, tels que la place de l'intellectuel, de l'artiste et surtout de l'homosexuel. Il parle aussi de l'enthousiasme de la jeunesse pour la révolution et du désenchantement de leurs ainés. Avec *Fraise et chocolat*, les cinéastes, par ailleurs très intégrés dans la société cubaine et fervents défenseurs de la révolution, ont su montrer toute la diversité et les contradictions de la société cubaine dans les années 1990.

Certains n'hésitent pas à proclamer que cette liberté de ton n'est pas sans rapport avec le séisme tant économique qu'idéologique qu'a provoqué à Cuba, comme dans le bloc de l'Est, la chute du mur de Berlin. Le film a fait en tout cas couler beaucoup d'encre et beaucoup fait parler de lui à sa sortie. Les deux réalisateurs voulaient montrer la souffrance provoquée par l'homophobie et ils ont parfaitement réussi.

L'action se passe en 1979 et met en scène un jeune militant qui va abandonner son obsession pour la

normalité. Face à lui, l'artiste homosexuel fera passer son désir à l'arrière-plan et les deux hommes laisseront s'épanouir entre eux une véritable amitié, basée sur la compréhension et la tolérance. Ce qui n'allait pas de soi à Cuba à cette période (en 1992, date de la sortie du film), où les homosexuels étaient pourchassés. D'ailleurs, lorsqu'ils ont tourné le film, Tomás Gutierrez Alea et Juan Carlos Tabio ne savaient pas si leur film serait un jour montré. Il a été projeté dans les cinémas de La Havane mais les auteurs ont dû attendre une vingtaine d'années pour que le film soit montré à la télévision cubaine.

Tomás Gutierrez Alea (1928 - 1996)

Tomás Gutierrez Alea est un cinéaste cubain né en 1928. Il a vingt ans lorsqu'il commence à tourner des films amateurs qui lui valent d'aller étudier au Centre expérimental de cinéma de Rome. Après la chute de Batista et l'avènement de Fidel Castro, il participe à la création de l'Institut cubain de l'art et de l'industrie du cinéma (ICAIC) et tourne plusieurs documentaires, *dont L'Histoire de la révolution (Historias de la revolución*) en 1960. Deux ans plus tard, il s'essaye à la comédie *avec Les Douze chaises*, sorte de chasse au trésor burlesque. En 1966, il signe *La Mort d'un bureaucrate* (*La muerte du un burocrata*), satire de la bureaucratie et du réalisme socialiste. Avec *Mémoires du sous-développement (Memorias del subdesarrollo)*, il commence à s'interroger sur l'évolution de la révolution. Dans ses films suivants, il évoque l'Inquisition dans l'île, son passé colonial puis associe l'approche documentaire à la fiction pour dénoncer le machisme. Dans *Cartas del Parque* (1988), il adapte Gabriel Garcia Marquez dans une romanesque histoire d'amour. Malade, il se fait seconder par Juan Carlos Tabio sur ses films suivants : *Fraise et chocolat* et *Guantanamera* pour lesquels il revient à l'inspiration première de *La Mort d'un bureaucrate*.

Gutierrez a toujours été attaché à la révolution cubaine et l'a défendue toute sa vie mais a toujours aussi exercé son sens critique. Jusqu'à sa mort en 1996, il a su garder sa liberté de ton et son indépendance d'esprit.

Filmographie

1959 : Esta tierra nuestra
1960 : Historias de la revolución
1962 : Las dos sillas
1964 : Cumbite
1966 : La Mort d'un bureaucrate
1968 : Mémoires du sous-développement
1971 : Una pelea cubana contra los demonios
1977 : La dernière Cène
1978 : Los Sobrevivientes
1984 : Jusqu'à un certain point
1988 : Cartas del parque
1993 : Fraise et chocolat
1995 : Guantanamera

Sources :

Dictionnaire du cinéma Larousse
Dossier de presse

JEUDI 21 MARS - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Ciné - concert

Leonardo da Vinci

De Giulia Cassini-Rizzotto et Mario Corsi
(1919) - Italie - Noir et blanc - muet

Copie en provenance du Centre expérimental cinématographique de Rome – Cinémathèque nationale de Rome

Interpretation
Alberto Pasquali : Leonard de Vinci
Laura Darville : Mona Lisa

Film mis en musique par l'Ensemble Doulce mémoire, direction Denis Raisin Dadre

Leonardo Da Vinci retrace l'histoire de ce génie polymathe, c'est-à-dire qui a des connaissances approfondies dans diverses disciplines. C'est l'illustration d'un mythe de la Renaissance. Sa rencontre et son idylle avec Mona Lisa, les difficultés qu'il a rencontrées dans sa vie, son installation à Milan, sa rencontre avec François Ier jusqu'à sa mort au château du Clos-Lucé à Amboise.

Film muet et colorisé, *Leonardo da Vinci* est construit uniquement de plans d'ensemble fixes qui rappellent les cubes scéniques des Vues Lumière du cinéma des premiers temps. Les costumes et le jeu des acteurs sont très théâtraux et assez caractéristiques du cinéma muet. Les scènes montrent des moments de vie et les cartons dressent le récit de la vie de Léonard de Vinci. Ces courtes scènes sont représentatives d'une époque et montrent les difficultés qu'a connues de Vinci malgré son talent et le «mythe» que l'on connait aujourd'hui. Les photogrammes du film sont parfois colorisés : il y a des jeux de couleurs lorsque le personnage allume les bougies (photogramme jaune) ou lorsque les protagonistes sont dans la nuit (photogramme bleu).

Le film illustre les différentes disciplines auxquelles s'est intéressé de Vinci : le mouvement, la peinture, le vol des oiseaux… Le film montre l'achèvement du tableau de *La Cène* (1495-1498) et s'attarde aussi sur la construction de *La Joconde* (1503), son tableau secret : la rencontre avec Mona Lisa, ses recherches pour la retrouver et l'ultime demande qu'il fait à François Ier pour mourir avec le tableau devant les yeux. Le film donne un regard assez juste sur la vie d'un mythe que l'on ne connait peu – ou plus forcément-. Il montre les difficultés qui l'ont obligé à quitter l'Italie et à s'installer en France à l'invitation de François Ier. En même temps, le film retrace les enjeux et les moments historiques de l'époque, comme l'assassinat de Julien de Médicis et les menaces de guerre.

Le film est co-réalisé par Mario Corsi, scénariste et réalisateur italien, et Giulia Cassini-Rizzotto, réalisatrice. Elle est l'une des femmes réalisatrices pionnières du cinéma muet italien. À son époque, elle remet en cause les préjugés de son temps et a su s'imposer dans l'industrie cinématographique italienne.

Giulia Cassini-Rizzotto (1865-1943)

Née à Palerme (Sicile) en 1865, Giulia Cassini-Rizzotto est la fille d'un comédien de théâtre avec qui elle va commencer à jouer très tôt. Sa longue carrière d'actrice de théâtre lui permet de jouer dans des compagnies prestigieuses comme celles d' Ermete Zacconi, Giovanni Grasso ou encore Gualtiero Tumiati. Mariée depuis 1902 à l'acteur Alfonso Cassini, elle commence à jouer avec lui pour le cinéma : *Le Passé qui ne pardonne pas* (1912), *Capriccio fatale !* (1912). Elle joue dans une vingtaine de films, principalement des rôles de mère notamment *Malombra* (1917) réalisé par Carmine Gallone.

Elle est aussi l'une des rares réalisatrices du cinéma muet, s'imposant dans l'industrie cinématographique italienne en réalisant cinq films. C'est son travail de réalisatrice qui lui vaut aujourd'hui de nombreuses rétrospectives. Giulia Cassini-Rizzotto a été auteure de nouvelles, professeure, traductrice et a ouvert une école de cinéma à Florence en 1916 et une à Rome en 1918.
Après la mort de son mari, elle quitte l'Italie pour l'Argentine où elle enseignera le théâtre jusqu'à la fin de sa vie.

Filmographie

1918 : Scugni
1919 : Leonardo da Vinci
1920 : Senza Sole
1920 : La Piccola Manon
1921 : A Mosca cieca

Mario Corsi (1882-1954)

Né en Toscane en 1882, Mario Corsi est un journaliste, historien du théâtre, scénariste et réalisateur. Il réalise une dizaine de films entre 1918 et 1921 dont *Leonardo da Vinci* (1919), *La bottega dell' antiquario* (1921) à partir d'une nouvelle de Charles Dickens ou encore *Musotte* (1920) à partir d'une nouvelle de Guy de Maupassant. En 1918, il écrit son premier scénario *Il velo della felicità*. Dans les années 1940 et 1950 il en écrit cinq dont le dernier est *Lulù* en 1953.

LUNDI 25 MARS - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Carte blanche à l'Atelier Super 8
En présence du cinéaste Nicolas Rey

Projection précédée d'une rencontre, à 18h, à la bibliothèque des cinémas Studio.

Le cinéma artisanal en France : état des lieux.

Les Soviets plus l'électricité

De Nicolas Rey

2001, France, Couleurs, documentaire, 2h55,
super 8 gonflé en 16 mm
Autoproduction en Sviemacolor.

© Light Cone

Scénario, image, son et montage : Nicolas Rey
Production : l'Abominable / auto-production
Bobine 1 : Paris Kiev Dniepropetrovsk Moscou/
Bobine 2 : Novossibirsk Kemerovo Bratsk Yakoutsk/
Bobine 3 : Yakoutsk Magadan

Les Soviets plus l'électricité est un ciné-voyage. Nicolas Rey filme, en août et septembre 1999, son périple depuis Paris jusqu'à Magadan, ville extrême orientale de Sibérie sur la Mer d'Okhotsk. Elle fut construite en 1941 sous impulsion du régime de Staline qui estimait qu'il fallait occuper cette partie de la Russie située à plus de 5 900 km de Moscou et surtout y exploiter les richesses telles que l'or et l'argent. C'est ainsi que 800 000 personnes y furent amenées et envoyées dans des camps de travaux forcés afin d'exploiter les mines de la région. Le projet du cinéaste est une prise au pied de la lettre (non sans causticité) de la célèbre définition par Lénine du communisme: « le pouvoir des Soviets plus l'électrification du pays tout entier ». C'est ainsi que Rey part à la recherche de ce qu'il reste de la puissance de l'électricité, une fois les Soviets disparus. *Les Soviets plus l'électricité* est une traversée très personnelle, en trois étapes, de la Russie.

Le voyage transsibérien de Nicolas Rey est à l'opposé du classique voyage touristique : les endroits filmés sont les vestiges de Tchernobyl, des mines désaffectées, la centrale hydroélectrique de Bratsk, des paysages déserts et arides. Quand Nicolas Rey tourne, Vladimir Poutine vient d'être nommé premier ministre et le conflit avec la Tchéchénie fait de plus en plus de morts.

Nicolas Rey filme les lieux qu'il traverse avec des vieilles bobines super 8 périmées datant de l'époque soviétique, et pour le son un simple

dictaphone. De ce fait, le travail de tirage en laboratoire est très particulier, avec un résultat imprévisible. Les images rendues sont parcellaires et ont un grain peu conventionnel, qui les font ressembler à de la peinture animée. Cette beauté plastique, alliée au commentaire à la fois personnel, politique et parfois ironique de Nicolas Rey, font *Des Soviets plus l'électricité,* un film rare, qui ne ressemble à aucun autre. C'est à « L'Abominable », un atelier collectif de développement et tirage de films qu¹il a contribué à créer à Paris en 1995, que le cinéaste développe et monte ses images.

Les Soviets plus l'électricité a reçu le prix de la Fédération Internationale de la Presse Cinématographique (FIPRESCI) au Forum du Jeune Cinéma du Festival de Berlin 2002, "pour son intérêt vis-à-vis des survivants du goulag sibérien et l'économie de moyens de son style de narration combinant astucieusement les images et les sons."

Filmographie
1999 : Opera Mundi
2001 : Les Soviets plus l'électricité
2005 : Schuss
2012 : Autrement, la Molussie

Sources :
festival-entrevues.com
lightcone.org
l-abominable.org

MARDI 26 MARS - 14H30 - CINEMAS STUDIO

La Belle Marinère

De Harry Lachman

1932, France, 54 min

Réalisation : Harry Lachman
Scénario et dialogues : Marcel Achard, d'après sa pièce de théâtre.
Montage : Jean Delannoy
Photographie : Rudolph Maté
Musique : Maurice Yvain

Interprétation
Jean, le capitaine : Jean Gabin
Marinette : Madeleine Renaud
Mique : Rosine Deréan
Sylvestre : Pierre Blanchar

© Lobster

Jean, capitaine d'une péniche, est resté seul avec sa sœur Mique et attend le retour de Sylvestre, son ami marinier avec lequel il voyage. Un jour il sauve une belle jeune femme de la noyade, Marinette. Très vite, ils s'aiment et se marient. C'est justement le jour des noces que Sylvestre revient. Alors que Mique, amoureuse de lui depuis longtemps, lui saute au cou, lui n'a d'yeux que pour Marinette, subjugué par la toute jeune épouse de son ami.

Sorti deux ans avant *L'Atalante* de Jean Vigo, ce drame sentimental au fil de l'eau dégage une poésie et un charme très particuliers et offre de très belles images des canaux de la campagne parisienne d'avant-guerre, avec un passage dans Paris, qui fait écho à . Ce film n'est pas celui de Vigo mais il y a des similitudes étonnantes : une histoire d'amour troublée sur une péniche, une jeune mariée, des jeunes comédiens de grand talent. En effet, Jean Gabin est alors un tout jeune acteur et, si ce n'est pas son premier rôle de cinéma, il considérera lui-même à raison qu'il s'agit là de son premier rôle important. Madeleine Renaud, jeune comédienne de la Comédie française, est impeccable dans ce rôle de jeune femme amoureuse, mélange de séduction joyeuse et d'ingénuité. Pierre Blanchar est alors déjà très connu, il a dix ans de carrière derrière lui et, la même année, joue dans *L'Atlantide* de Pabst et *Les Croix de bois* de Raymond Bernard. Quant à Rosine Deréan, qui incarne l'infortunée Mique, elle est un peu oubliée aujourd'hui mais eut une très belle carrière pendant les années trente, coupée par la Seconde guerre mondiale. En effet, elle fut déportée à Ravensbrück pour faits de Résistance et disparut progressivement de la vie publique après son retour des camps. Elle vécut à Genillé, dans le Lochois, jusqu'à sa disparition en 2001.

Quand *La Belle Marinière* sort en 1932, le succès est au rendez-vous. Mais le film est ensuite perdu et reste invisible pendant soixante-quinze ans. Il n'en reste que quelques publicités et quelques photos, jusqu'à ce qu'un chercheur qui travaille sur Jean Gabin retrouve, dans des cartons de la UCLA, cinq des neuf bobines du film. Outre les bobines manquantes, l'état de celles retrouvées était très mauvais mais la restauration a pu se faire grâce à l'aide Celluloid Angels, une plateforme collaborative pour la restauration de films. Lobster prend en charge l'édition et la diffusion du film. Quant aux quatre bobines manquantes, elles sont remplacées par des photos de promotion du film et des photogrammes commentés à partir du texte de Marcel Achard dont est tiré le scénario. C'est un bonheur de pouvoir revoir ce film, dont il reste 54 minutes sur une heure 20 minutes. Les passages de photogrammes, très bien commentés, permettent un visionnage agréable de cette histoire somme toute universelle. Ce film est le chef d'œuvre de Harry Lachman, qui en avait confié le montage au futur réalisateur Jean Delannoy et la photographie au grand chef opérateur Rudolph Maté, qui a notamment travaillé avec des très grands King Vidor, Fritz Lang, Carl T. Dreyer, Orson Welles, Alfred Hitchcock …

Harry Lachman (1896 - 1965)

Cinéaste oublié, Harry Lachman a pourtant réalisé pas moins de 45 films, entre les États-Unis, l'Angleterre et la France.

Né aux États-Unis, il devient photographe et décorateur ; Il débarque en France en 1911 et, très vite, s'introduit dans les milieux culturels et artistiques à la pointe ; C'est ainsi qu'il rencontre les surréalistes, se lie d'amitié avec Stravinsky et Apollinaire. Peintre assez réputé et grand collectionneur d'art, il est décoré de la légion d'honneur. Il intègre le milieu du cinéma comme décorateur dans les studios de la Victorine à Nice. Il y produit Mare Nostrum de rex Ingram. Entre 1927 et 1942 il tourne quarante-cinq films : des comédies burlesque (c'est à lui qu'on doit le célèbre *C'est donc ton frère* de Laurel et Hardy), des comédies musicales, des films policiers. En 1932, il tourne *La Couturière de Lunéville*, avec Pierre Blanchar et Madeleine Renaud, avec lesquels il retravaille la même année pour *La Belle Marinière*.

Filmographie sélective

1919 : L'Héritage de la France
1931 : Mistigri
1931 : Le monsieur de minuit
1932 : La Couturière de Lunéville
1932 : La Belle Marinière
1934 : Baby Take a Bow
1935 : L'Enfer
1936 : C'est donc ton frère
1936 : Charlie Chan at the Circus

Sources

Celluloid-angels.com
Lobster.com et interview de Serge Bromberg dans le dvd édité par Lobster

VENDREDI 29 MARS - 20 h 30 - MEDIATHEQUE F. MITTERRAND

En partenariat avec la bibliothèque de Tours, en écho à l'exposition «Quand la Cinémathèque était au Beffroi»
Exposition d'affiches réalisées pour les premières séances de la Cinémathèque, dans les années 70. Du 15 janvier au 2 mars.
Film programmé dans le cadre de la 2e édition du festival de cinéma fantastique, en 1976. Entrée libre.

Point limite zéro (*Vanishing Point*)

De Richard C. Sarafian

(1970)

États-Unis / Couleurs / 1 h 35

Scénario : Guillermo Cain
Photographie : J.-A. Alonzo
Musique : Jimmy Bowen

Interprétation

Kowalski : Barry Newman
Super Soul : Cleavon Little

Kowalski, ancien pilote professionnel, conduit une voiture trafiquée qui peut aller à 250 km/h. Il doit la livrer à San Francisco en moins de quinze heures avec, à ses trousses, la police du Nevada et de Californie.

Point limite zéro retrace la course d'un héros, cavalier solitaire, Kowalski. Ancien soldat au Vietnam et ancien policier, il est contestataire et inadapté à la vie en société. Pour lui, « la vitesse signifie la liberté de l'âme », commente Super Soul, animateur de radio et DJ qui soutient l'ancien pilote dans sa course et le conseille pour éviter les barrages des policiers. L'animateur le considère comme « le dernier héros américain » et Kowalski utilise la vitesse comme la dernière expression possible de la liberté.

Le film offre une galerie de personnages que rencontre Kowalski sur sa route. Il s'agit le plus souvent de personnes en marge de la société : un chasseur de serpents, des hippies, des auto-stoppeurs homosexuels qui tentent de le braquer, etc. Le film est rythmé par des souvenirs sous forme de flash-back dont le personnage se souvient au fur et à mesure de la route. Cette profusion de rencontres est rythmée par la musique représentative du road-movie. Son importance se mesure aussi à la manière dont elle accompagne la course poursuite du héros. Le cinéaste dynamise son propos par le montage, et alterne entre le calme des petites villes qui contraste avec la vitesse de Kowalski et l'énergie véhiculée par l'animateur radio.

D'un point de vue esthétique, les images nous immergent dans une traversée des États-Unis en voiture de Denver jusqu'en Californie, plus de 2000 kilomètres en moins de quinze heures.
Elles amènent une poésie visuelle au road-movie et la course poursuite permet une approche quasi documentaire sur le pays. *Point limite zéro* est une sorte d'invitation au voyage.
À sa sortie, le film est considéré comme un western contemporain. Il appartient au mouvement de la contre-culture des années 1970 et au Nouvel Hollywood.

Richard C. Sarafian (1930-2013)

Né à New-York en 1930, Richard C. Sarafian étudie le droit puis la médecine avant de découvrir le reportage lors d'un séjour à l'armée. Il rencontre Robert Altman et commence à réaliser des films d'entreprise avec lui. Dans les années 1960, il réalise des épisodes pour la télévision comme *Batman*, *Les Mystères de L'Ouest* ou encore un épisode de *La Quatrième dimension*.

Il réalise un premier long-métrage en 1965, *Andy*, puis *Run Wild*, *Run Free* en 1969. Les deux films ne rencontrent pas un grand succès et ne sont guère remarqués. C'est en 1971 avec *Point limite zéro* qu'il fait son film le plus célèbre. Bien qu'il ne rencontre pas un grand succès commercial. Il deviendra culte.
La même année, il réalise *Le Convoi sauvage* où il met en scène Richard Harris et John Huston. Le film raconte l'histoire d'un scout blessé par un grizzli et qui tente de survivre dans la nature. En 1973, il réalise *Le Fantôme de Cat Dancing*. Adapté d'un roman de Marilyn Durham, il est scénarisé par Eleonor Perry qui renie le film à sa sortie. Ces deux westerns ne rencontrent pas non plus de succès commercial. En 1981, il fait un remake du film d'Elia Kazan avec *La Fièvre dans le sang* pour la télévision.
En 1990, il réalise son dernier film sous le pseudonyme Alan Smithee, *Solaris Crisis*. Le pseudonyme est utilisé à Hollywood par les cinéastes mécontents de leurs films et qui ne souhaitent pas les signer de leur nom. Ce film de science-fiction sera, malgré tout, nominé aux Saturn Award dans la catégorie « meilleurs effets spéciaux. »
À partir des années 1990, Sarafian fait des films en tant qu'acteur comme *Bugsy* (1991) de *Barry Levinson* ou encore *Bulworth* (1998) de Warren Beatty.
Sarafian reste un cinéaste important du Nouvel Hollywood et une influence majeure pour certains cinéastes comme Quentin Tarantino ou Werner Herzog. Il meurt à Santa Monica en 2013.

Filmographie

1963 : Andy
1969 : Run wild, run free
Fragment of fear
1970 : Point limite zéro (*Vanishing point*)
Le Convoi sauvage (*Man in the Wilderness)*
1973 : Lolly-Madonna XXX
1973 : Le Fantôme de Cat Dancing (*The Man who loved cat dancing*)
1976 : Meurtre pour un homme seul (*The next man*)
1979 : Sunburn
1981 : Gangster Wars

1984 : The Bear
1986 : L'Œil du tigre (*Eye of the Tiger*)
1989 : Street Justice
1990 : Solar Crisis

Sources :

Positif n°131 et n° 634
Cahiers du Cinéma n°613
La Revue du cinéma – image et son n°341bis
Cahiers du Cinéma n°694 et 669

LUNDI 1er AVRIL - 19 H 30 - CINEMAS STUDIO

Soirée proposée dans le cadre des 20 ans de Sans Canal Fixe

La Femme bourreau

De Jean-Denis Bonan

(1968)

France, noir et blanc, 1h10

Scénario : Jean-Denis Bonan
Images : Gérard de Battista

Interprétation

Louis Guilbeau : Claude Merlin
Solange Lebas : Solange Pradel

Louis Guilbeau, bourreau, doit exécuter Hélène Picard, condamnée à mort pour les meurtres de plusieurs prostituées. Or les assassinats continuent même après sa mort et Louis s'éprend de Solange, jeune policière chargée de l'enquête.

La Femme bourreau raconte la chute d'un homme qui se maudit lui-même et s'effondre tout le long du film. Bonan revendique sa liberté, son indépendance et son désir de briser les conventions : il est en marge de l'industrie cinématographique des années 1960. Il réalise ce seul long-métrage de fiction, sans argent, en avril et mai 1968. Bonan est engagé dans les luttes de l'époque mais fait ce film en dehors des événements. Il trouve un producteur, Anatole Dauman, qui voit de la poésie dans les premiers rushs développés. Dauman financera le reste du développement et des tirages. Malgré cela, le film connaît une censure économique puisqu'aucun distributeur n'accepte de le sortir en salle : le film est jugé inclassable et passe d'un genre à l'autre (policier, érotique, documentaire et reportage). Le film reste en suspens pendant une quarantaine d'années, jusqu'au jour où Jean-Pierre Bastid (écrivain et cinéaste) décide d'en projeter la version inachevée à la Cinémathèque Française, en 2010, pour le thème « anarchie et cinéma ». Le cinéaste retravaille et achève le montage et le film sort en 2015 grâce à Luna Park Films.

D'un point de vue technique, le film est tourné en muet et le son est postsynchronisé en post-production. En plus de la voix-off, les chansons de Daniel Laloux servent de commentaires. Le directeur de la photographie, Gérard de Battista, travaille le contraste des images en noir et blanc, en filmant principalement en caméra portée des plans séquences qui font durer les événements. On ressent l'influence du dispositif et de liberté de la Nouvelle Vague, de l'esthétique de Godard, de Buñuel, de l'expressionnisme allemand. Il prend la liberté d'assumer

la mise en scène, notamment pour les micros-trottoirs où les passants disent, face à la caméra, ce qu'ils pensent des meurtres.

Les décors naturels montrent les quartiers de Belleville et de Pigalle en pleine destruction. Ils donnent un côté historique au film tout en illustrant le héros puisque le personnage va au bout de sa déconstruction : effondrement et décrépitude du héros et du décor.

Après ce film, le thème du bourreau reviendra à plusieurs reprises dans le travail de Bonan. En effet, il montre la dernière exécution capitale publique en France dans un documentaire : *Dernière Veuve à Angoulême* (2000). Puis dans *Portrait du photographe – Le Bourreau d'Alger* (2002), il fait le portrait d'un homme qui prend un plaisir jouissif et pervers à raconter ses exécutions au cinéaste.

Jean-Denis Bonan (1942)

Né en 1942 à Tunis, Jean-Denis Bonan est bercé par la poésie de Mallarmé, Verlaine et Rimbaud. Il est issu d'un milieu catholique côté maternel, et d'un milieu juif intellectuel côté paternel. Pendant trois ans, il découvre l'essentiel de la religion catholique dans une école privée, ce qui va l'influencer dans *Tristesse des anthropophages* (1966) où il affilie son personnage au Christ. Il se définit lui-même comme un « cancre » puisqu'il rate ses études et n'obtient pas de diplôme. Ses parents décident de l'inscrire dans une école privée de cinéma qui ne l'intéresse pas, ne voyant pas de poésie dans cet art.

Jean-Denis Bonan, influencé par les Surréalistes, a une révélation lorsqu'il découvre *L'Age d'or* (1930) de Luis Buñuel : il y voit de la poésie. À 20 ans, toujours à l'école, il réalise son premier court-métrage *La Vie brève de Monsieur Meucieu* (1962) en caméra 8mm puis *Tristesse des anthropophages* (1966) tourné en muet puis post-synchronisé. Ce film dénonce la société de consommation de l'époque et est censuré à sa sortie. En 1964, il est monteur aux Actualités françaises qui réalisent des journaux diffusés avant les films dans les cinémas. Indépendant et militant, Jean-Denis Bonan fonde en 1967 un collectif de cinéma militant ARC (Atelier de Recherche Cinématographique) qui décide d'aller à Berlin filmer la manifestation internationale contre la guerre du Vietnam. Le collectif ARC découvre l'université critique de Berlin et filme les étudiants en lutte de l'université de Nanterre. Il réalise son seul long-métrage de fiction en avril et mai 1968, *La Femme bourreau*, sans budget et avec de la pellicule périmée. À cette période, Jean-Denis Bonan consacre ses journées au tournage de son film de fiction et ses nuits aux barricades. Le film raconte la déchéance d'un homme, son effondrement dans le quartier de Belleville à Paris, alors que ce dernier est en pleine déconstruction. Ce choix du réalisateur de montrer un homme au plus bas est pour lui le moyen de le montrer avec humanité. Il fait coexister différents genres dans un même film pour éliminer les frontières entre eux. À

l'époque, ne trouvant pas d' « étiquette » à ce film, les distributeurs refusent de le sortir en salle. *La Femme bourreau* sortira en mars 2015. En 1972, Jean-Denis Bonan fonde Cinélutte, collectif d'étudiants et enseignants de l'IDHEC et réalise ses premiers documentaires notamment *Jusqu'au bout* (1973) où il filme la grève de la faim de travailleurs tunisiens.

À partir des années 1980, il travaille essentiellement pour la télévision en réalisant des téléfilms et des documentaires comme les quatre épisodes de *La Folie ordinaire* en 1980 et 1981 pour Antenne 2 ; des portraits de *Manet* (1983 – TF1), *Bonnard* (1984 – TF1), *Malraux* (1993 – FR3), *De Gaulle* (1990 – FR3) ou encore *Traces sur un mur* (1998 – FR3) où il filme les graffitis écrits par un prisonnier sur la tour de La Lanterne à La Rochelle.

Jean-Denis Bonan est un « touche-à-tout », il passe d'un style cinématographique à un autre : documentaire, films poèmes, fictions, « vidéoarts » ou encore vidéos performances. Parallèlement, il était professeur à l'IDHEC et à la Sorbonne Nouvelle, peintre, dessinateur et auteur d'un album dessiné.

Filmographie sélective

1962 : La Vie brève de Monsieur Meucieu
1966 : Tristesse des anthropophages
1967 : Une Saison chez les Hommes
1968 : La Femme bourreau
1973 : Jusqu'au bout (Cinélutte)
1980 : La Folie ordinaire, La Paranoïa (TV – Antenne 2)
La Folie ordinaire, L'Obsession (TV – Antenne 2)
1981 : La Folie ordinaire, La Perversion (TV – Antenne 2)
La Folie ordinaire, L'Hystérie (TV – Antenne 2)
1983 : Alberto Moravia (TV – TF1)
Autour de Manet (TV – TF1)
1984 : A propos de Bonnard (TV – TF1)
1988 : Picasso, Genèse des Demoiselles
1990 : De Gaulle, une certaine idée de la France (TV – France 3)
1991 : L'Amour : la guerre ! (Arte)
1992 : Les derniers jours de Baudelaire (TV – France 3)
1993 : Malraux (TV – France 3)
1997 : Ravaillac, l'assassin effacé (TV – France 3)
1998 : Traces sur un mur (TV – France 3)
2000 : Dernière Veuve à Angoulême (TV -France 3)
2002 : Portrait du photographe – Le Bourreau d'Alger (TV – France 3)

Sources :

Entretien avec Jean-Denis Bonan par Jean-Louis Poitevin et Hervé Bernard (vimeo.com)
Rencontre avec Jean-Denis Bonan pour la sortie en DVD de son film culte « La Femme bourreau » (potemkine.fr)
http://www.chaosreigns.fr/linvite-de-minuit-05-jean-denis-bonan/film-documentaire.fr
http://lunaparkfilms.blogspot.com/2014/12/jean-denis-bonan-entretiens-et compte.html
http://www.psychovision.net/films/dvd-f/2125-femme-bourreau-la-luna-park-films
Supplément DVD *La Femme bourreau*, Les Films maudits de Jean-Denis Bonan « En marge », Potemkine

LUNDI 8 AVRIL - 19 H 30 - CINEMAS STUDIO

Ménage à trois
Une soirée, deux films

Les Deux Anglaises et le Continent

De François Truffaut

(1971)
France / Couleurs / 2 h 12

© Diaphana

Scénario, adaptation, dialogues : François Truffau
Jean Gruault, d'après Henri-Pierre Roché
Photographie : Nestor Almendros
Musique : Georges Delerue

Interprétation :

Claude Roc : Jean-Pierre Léaud
Anne Brown : Kika Markham
Muriel Brown : Stacey Tendeter

À l'aube du XXe siècle, Claude Roc fait la rencontre d'une jeune Anglaise à Paris, du nom d'Anne Brown. Cette dernière, décidée à faire tomber Claude amoureux de sa sœur Muriel, l'invite dans la demeure familiale au pays de Galles. Le plan fonctionne, Muriel et Claude s'éprennent l'un de l'autre. Cependant, la mère de Claude invite celui-ci à se séparer de Muriel pendant une année, le temps de s'assurer de ses sentiments. Pendant cette période il laisse court à son libertinage et devient également l'amant d'Anne.

Tiré du roman d'Henri-Pierre Rocher, il s'agit de la deuxième adaptation d'une œuvre de cet écrivain, neuf ans après *Jules et Jim*. François Truffaut fait ici valoir le talent d'Henri-Pierre Rocher dont les œuvres n'ont pas eu de succès à leur parution, et qui sont tirées de la vie de l'écrivain.

Il s'agit pour les deux actrices, de leur premier rôle au cinéma. À l'inverse on retrouve une nouvelle fois Jean-Pierre Léaud, qui fit son apparition dans le premier film de Truffaut *Les Quatre Cents Coups* et qui resta fidèle au réalisateur depuis.
François Truffaut fait preuve d'une grande fidélité à l'œuvre d'origine, non seulement sur son contenu narratif, mais aussi sur le style qu'il réussit à traduire à l'écran.

Accompagné d'une narration présente, contée par François Truffaut

lui-même, le film dévoile les pensées et les actions des trois personnages et ne se contente pas de les montrer. Élément récurrent dans la filmographie de Truffaut, cette fois-ci cette particularité vient renforcer la fidélité au roman en conservant une narration et une écriture qui lui est propre.

Les paroles de Truffaut accompagnent souvent des moments difficiles et intimes pour les protagonistes, et viennent les aider à faire des confessions parfois douloureuses. Beaucoup ont qualifié la voix de Truffaut de monotone et hâtive, alors qu'il s'agit plus d'une copie de la voix que nous pouvons entendre dans notre propre tête lorsque nous lisons.

L'écriture, dans le film, tient une place majeure, car les deux femmes sont séparées de leur amour par la Manche. A quelques moments surviennent même des plans fixes sur les actrices, qui récitent leurs lettres, comme si Claude se trouvait de l'autre côté de la caméra, avec nous, spectateurs. La caméra crée un lien entre les deux supports de narration, entre le cinéma et la littérature.

François Truffaut (1932-1984)

François Truffaut naît à Neuilly-sur-Seine en 1932 dans une famille où il n'est pas désiré. C'est pourquoi il se réfugie dans la littérature et le cinéma. N'ayant pas d'argent, il entre par les portes de sortie ou les fenêtres, ou bien détourne l'argent de la cantine pour payer sa place. Prélude à sa vocation de critique, il note le nom des films et des metteurs en scène. A l'âge de treize ans, il a déjà forgé ses propres opinions, ses propres goûts, qu'il ne reniera jamais : Chaplin, Guitry, Vigo, Cocteau, Renoir, Bresson, Welles, Hitchcock.

La fréquentation régulière des ciné-clubs l'amène à faire la rencontre du critique de cinéma André Bazin qui, petit à petit, lui ouvre les portes des revues de cinéphiles. Ainsi, Truffaut entre tour à tour aux Cahiers du Cinéma, puis dans la revue Art ou il publie des articles véhéments et polémiques contre des cinéastes de la tradition, en témoigne l'article "Une certaine tendance du cinéma français", violente mise en accusation de l'école du réalisme psychologique dont il dénonce les pratiques et l'attachement à une certaine « tradition de la qualité », article qui sera d'ailleurs considéré comme l'acte de naissance du mouvement de la Nouvelle Vague. Ce n'est qu'en 1954 que Truffaut troque la plume pour la caméra et réalise des courts-métrages.

En 1959, il sort son premier long métrage, *Les Quatre Cents Coups*, qui deviendra un véritable triomphe critique et public. Premier grand succès du réalisateur, ce film, en partie autobiographique, raconte la triste vie mouvementée d'un jeune adolescent parisien. Il est interprété par Jean-Pierre Léaud, que l'on retrouvera dans le même personnage d'Antoine Doinel tout au long de la filmographie de l'auteur (*Antoine et Colette* en 1962, *Baisers volés* en 1968, *Domicile conjugal* en 1970 et *L'Amour en fuite* en 1979).

En 1966 sort *Fahrenheit 451* (1966), une des rares incursions de Truffaut dans le monde de la science-

fiction. Ce film marie ses deux grandes passions : la littérature et le cinéma. En marge de son activité de cinéaste, il poursuit l'écriture et publie en 1967, après cinq années de travail, un ouvrage marquant sur Alfred Hitchcock qu'il estime l'un des plus grands maîtres du septième art. Recueil d'entretiens avec ce dernier, « Le Cinéma selon Hitchcock » demeure encore aujourd'hui un des incontournables de la littérature sur le cinéma.

Par la suite, il tournera pratiquement un film par année jusqu'en 1982 entre autres : *L'Enfant sauvage* (1969), dans lequel il tient un des rôles principaux ; *Les Deux Anglaises et le continent* (1971) ; *La Nuit américaine* (1973), un film au succès international, ayant pour thème le cinéma et qui lui vaudra l'Oscar du meilleur film étranger ; *L'Histoire d'Adèle H.* (1975) ; *L'Homme qui aimait les femmes* (1977) ; *Le Dernier Métro* (1980), film qui remporte un succès critique et commercial fulgurant. Son dernier film, *Vivement Dimanche! (*1983), met en scène Fanny Ardant et Jean-Louis Trintignant et reçoit un accueil favorable de la critique.

La qualité de son œuvre tient à son unité, malgré sa diversité apparente. Il y a peu de projets qu'il n'aura pas réussis, à force de ténacité. Toujours prêt à monter en première ligne dans l'"intérêt supérieur du cinéma français" et fort de ses succès, il ne lui manquera que le temps. En 1983, après avoir travaillé à l'édition définitive de son livre sur Hitchcock, François Truffaut tombe malade et s'éteint un an plus tard d'une tumeur cérébrale, le 21 octobre 1984, à l'âge de cinquante-deux ans.

Filmographie sélective :

1957 : Les Mistons
1959 : Les Quatre Cents Coups
1962 : Jules et Jim
1964 : La Peau douce
1966 : Fahrenheit 451
1967 : La Mariée était en noir
1968 : Baisers volés
1969 : La Sirène du Mississipi
1969 : L'Enfant sauvage
1970 : Domicile Conjugal
1971 : Les Deux Anglaises et le continent
1975 : L'Histoire d'Adèle H.
1976 : L'Argent de poche
1977 : L'Homme qui aimait les femmes
1978 : La Chambre verte
1979 : L'Amour en fuite
1980 : Le Dernier Métro
1981 : La Femme d'à côté
1983 : Vivement Dimanche !

Sources :

- Truffaut, François, réal. Les Deux Anglaises et le Continent. 1984 ; MK2 2004 DVD.

- Bonus présents dans le DVD : Documents d'archives (1971) : deux entretiens avec François Truffaut pendant le tournage du film.

LUNDI 8 AVRIL - 21 H 45 - CINEMAS STUDIO

Ménage à trois
Une soirée, deux films

Sérénade à trois (*Design for Living)*

De Ernst Lubitsch

1933

Etats-Unis / Noir et blanc / 1h31

© Splendor films

Réalisation : Ernst Lubitsch
Scénario : Ben Hecht, adapté de la pièce éponyme de Noël Coward
Images : Victor Milner
Costumes : Travis Banton

Interprétation

Thomas B. « Tommy » Chamber : Fredric March
George Curtis : Gary Cooper
Gilda Farrell : Miriam Hopkins
Max Plunkett : Edward Everett Horton

Deux artistes américains, Tom Chambers et George Curtis, tombent tous les deux amoureux de la caricaturiste Gilda Farrell. Ne pouvant se décider entre les deux prétendants, et pour parer à la situation, ils emménagent ensemble en scellant un gentleman's agreement : « *no sex* ». *Seul problème, Gilda n'est pas un gentleman...*

Cette comédie d'Ernst Lubitsch, même si elle est peu connue, n'est pas à laisser pour compte. Elle incarne le genre de prédilection du réalisateur qui est la « sophisticated comedy », une des deux tendances des années 1930 de la comédie américaine, se reconnaissant grâce au milieu aristocratique et raffiné, loin de l'actualité et des problématiques sociétales. Pourtant, le long-métrage bouscule les codes moraux traditionnels par son impertinence et Lubitsch use de ruses pour détourner la censure américaine en faisant sans cesse appel à l'imagination du lecteur pour camoufler à demi-mot l'érotisme de certaines scènes. D'ailleurs, pour le philosophe Gilles Deleuze, *Sérénade à trois* « montre l'un des plus beaux indices de manque de la filmographie de Lubitsch ». En effet, dans certaines scènes, le réalisateur manie à la perfection l'image indicielle et fait totalement confiance à l'esprit de déduction du spectateur mais aussi, à la force visuelle de l'image.

D'autre part, la scène d'ouverture résume brillamment la trame du film : Gilda s'installe dans le même compartiment de train que deux hommes endormis. Charmée par le physique des deux gentlemen elle ne sait lequel des deux dessiner dans son carnet et décide finalement de croquer les deux. Assoupie par la suite, elle place sa jambe nonchalamment entre les deux hommes. En une scène et sans aucun mot, Lubitsch met en lumière ce qui sera les éléments principaux tout au long du film : l'attirance et l'hésitation.

Ce ressort comique classique de l'œuvre du cinéaste propose une mise en scène pleine d'invention servie pas des dialogues brillants et d'une grande drôlerie. Les acteurs ne sont pas en reste et contribuent magnifiquement à la réussite du film : Fredric March, amoureux élégant et distingué, Gary Cooper séduisant et spontané, et Miriam Hopkins, féministe avant l'heure revendiquant le droit d'être libre et d'aimer les deux hommes de sa vie. L'attention de Tom manque à Gilda dans les bras de George, la ferveur de ce dernier dans ceux de Tom. Dès lors, le déséquilibre causé par le manque dépeint une relation qui n'existe que sous la forme d'un ménage à trois. L'audacieux réalisateur veut opposer la vie d'artiste et la vie bourgeoise avec subtilité et offre dans son film, une ode à l'art, à la vie de bohème et au désir.

Ernst Lubitsch (1892 – 1949)

Ernst Lubitsch est né à Berlin en 1892. Après avoir travaillé dans le magasin de son père, un tailleur juif, il intègre en 1906 le Gardelegen Theater. C'est en 1911 qu'il fait la rencontre de Max Reinhardt qui est à l'origine à cette époque de toutes les avancées du spectacle scénique en Allemagne. Dès cette année on commence à lui confier de petits rôles dans les productions «reinhardtienne». C'est au Deutsche Theater que Lubitsch fréquente Werner Krauss, Conrad Veidt, Paul Wegener et toutes les grandes figures du cinéma allemand de la décennie, au sein de sa troupe. En 1912, il abandonne quelque peu le théâtre de Reinhardt pour le cinéma.

En 1914, engagé par la Union film, il devient populaire avec son rôle dans *Die Firma heiratet* de Carl Wilhelm. Ce dernier lui fera jouer son propre rôle, celui d'un commis israélite dans un magasin de tissus dans *Der Stolz der Firma*. La même année Lubitsch passe à la mise en scène, tourne une longue série de petits films (quasi inconnus du public) avec son scénariste Hans Kräly, et en 1916, il obtient son premier succès derrière la caméra avec *Schuhpalast Pinkus*. Deux ans plus tard avec de plus gros moyens, il développe ses ambitions dans un drame égyptien sous l'idée du producteur Paul Davisohn, *Les Yeux de la momie*, qui remporte un franc succès en Europe. D'après Kräly, le premier duo de Pola Negri et Emil Jannings, est «le premier drame que la presse allemande ait pris au sérieux.» Lubitsch est d'un point de vue technique très avant-gardiste puisqu'il utilise pour ce film, en 1918, un travelling pour obtenir un effet d'horreur. Il se lance alors dans une série de grandes productions

historiques, *Carmen*, mais surtout *Madame Du Barry*, qui sont, malgré leurs imperfections et imprécisions, de grands films historiques occupant une place importante dans le genre. Dans *Madame Du Barry*, Lubitsch vide de sens la Révolution Française et remplace avec finesse ses raisons économiques, sociales et idéologiques par des conflits psychologiques entre les différents protagonistes. Il montre les rois agissant comme tout le monde et insiste surtout sur les décors.

Il réalise *Sumurun*, qui marque sa dernière apparition en tant qu'acteur. Il y interprète un illusionniste bossu et rend hommage à Max Reinhardt, qui avait produit ce spectacle pour la scène. *La Femme du pharaon*, enfin, est la preuve que les cinéastes allemands peuvent à l'époque égaler les américains d'un point de vue technique, notamment par l'utilisation du clair-obscur et par l'exploitation de l'idée d'une certaine transgression sociale.

Durant cette même période il s'adonne à une satire des nouveaux riches de l'époque avec *La Princesse aux huîtres*, où un milliardaire américain, dit « Roi des huîtres » désire marier sa fille à un vrai prince désargenté. C'est une sorte de vaudeville burlesque que certains diront grossier, qui se rapproche du travail d'Erich Von Stroheim. C'est le premier film, d'après les cinéphiles et d'après Lubitsch lui-même, où l'on peut observer la fameuse «Lubitsch's touch». *La Poupée* donne dans le même ton. Le réalisateur y explore les thèmes du mariage, de la femme poupée et de la folie, en utilisant l'expressionnisme à des fins comiques.

C'est en 1922 qu'Ernst Lubitsch s'installe définitivement aux Etats-Unis où il est connu comme étant le spécialiste des films historiques, très soucieux de leur réalisme. Il signe donc au début de sa période américaine des films de cette veine, tels que *Rosita* (1923), *Paradis défendu* (1924), *Le Prince étudiant* (1927) et *Le Patriote* (1928). On retrouve dans certains de ces films américains les acteurs favoris de Lubitsch que sont Pola Negri et Emil Jannings, tout cela dans un but d'appropriation de cette vague du cinéma européen par Hollywood. C'est là que la carrière du réalisateur prend un tout autre sens et que la «Lubitsch's touch» se met en place. Il n'utilise que des allusions sarcastiques au désir charnel et à la quête de richesse. C'est à son arrivée à la Warner que le « coup de patte » du réalisateur se développera réellement, lorsqu'il décide de se lancer dans le genre de la comédie sophistiquée. Après Chaplin et Stroheim, les femmes que Lubitsch met en scène trompent ouvertement leurs maris, en toute impunité, comme c'est le cas dans *Comédiennes* (1924). Lubitsch ne joue plus la morale dans ses satires mais uniquement l'amuseur, il montre en tant qu'Européen une frivolité que l'Amérique puritaine ne peut montrer et que seul des acteurs européens peuvent jouer à Hollywood. Il utilise un acteur dont la notoriété accroît à cette période, Adolphe Menjou, tout d'abord dans *Paradis défendu* (1924), puis la même année dans *Comédiennes*. Son

élégance a séduit Lubitsch qui fut influencé par *L'Opinion publique* (1923) de Chaplin. Ses films muets, hormis le premier et le dernier, forment un ensemble harmonieux parfaitement représentatif de son talent et sont pour un grand nombre de cinéphiles l'apogée de sa carrière.

Au début du parlant, il s'essaye aux opérettes musicales tout aussi frivoles que ses comédies, dans lesquelles on retrouve Maurice Chevalier et Jeannette MacDonald. On retiendra surtout *Parade d'amour* (1929), *Une Heure près de toi* (1932) et *Monte-Carlo* (1930). Son film *L'Homme que j'ai tué* déçoit néanmoins le public par son sujet sérieux qui ne manque pourtant pas d'éléments fidèles à son style, notamment dans les touches humoristiques et dans les allusions sexuelles qu'il exploite. C'est en 1932 que la carrière de Lubitsch atteint son sommet. Brièvement directeur de la production Paramount, il obtient un fort succès avec *Haute Pègre* (1932), véritable chef d'œuvre de la comédie sophistiquée dans laquelle il mêle ironie et sentiments. Par la suite il réaborde le genre de la satire politique avec *Ninotchka* (1939) qui vise la Russie soviétique et *Jeux dangereux* (1942) qui lui, vise l'Allemagne nazie. Viennent ensuite des films tels que *Le Ciel peut attendre* (1943) où Lubitsch se veut le plus sincère possible et désire se raconter, à travers sa vie amoureuse notamment. Le film reçoit de fortes critiques, on n'y trouverait aucun but, aucun message, hormis celui de vivre au mieux. Le cinéaste se savait destiné à une mort prochaine et voulait donc rendre aimables ses personnages par ce qu'ils étaient tout simplement. Dans *Rendez-Vous* (1940) c'est par son enfance que Lubitsch se raconte. Il continue de se livrer également au public dans *Jeux dangereux*, sur sa vie d'acteur cette fois-ci. *La Folle Ingénue* (1946) est le dernier film achevé de Lubitsch, comédie aussi folle que son titre et au final ironique. C'est en 1947 qu'il décède au milieu du tournage de sa dernière comédie musicale, adaptation d'une opérette de James Flood de 1927, *La Dame au manteau d'hermine* qu'Otto Preminger terminera.

Filmographie sélective :

1918 : Heyer Berlin
1918 : Les Yeux de la momie
1918 : Je ne voudrais pas être un Homme (*Ich möchte kein Mann sein*)
1919 : Madame Du Barry (*La Du Barry*)
1919 : La Princesse aux huîtres
1919 : La Poupée
1920 : Roméo et Juliette dans la neige
1920 : Anne Boleyn
1921 : La Chatte des Montagnes
1923 : Rosita

1924 : Trois Femmes (*Three Women*)
1924 : Paradis défendu (*Forbidden paradise*)
1925 : Les Comédiennes (*Kiss me again*)
1926 : Les Surprises de la T.S.F (*So this is Paris?)*
1927 : Vieil Heidelberg (*The Student Prince in Old Heidelberg*)
1928 : Le Patriote (*The Patriot*)
1929 : Un Eternel Amour (*Eternal Love*)
1929 : Parade d'amour (*The Love parade*)
1930 : La Revue Paramount (*Paramount on parade*)
1931 : Le Lieutenant souriant (*The Smiling Lieutenant*)
1932 : L'Homme que j'ai tué (*The Man I killed*)
1932 : Une heure avec vous (*One hour with you*)
1932 : Si j'avais un Million (*If I Had a Million*)
1933 : Sérénade à trois (*Design for Living*)
1934 : La Veuve joyeuse (*The Merry Window*)
1938 : La Huitième Femme de Barbe-Bleue (*Bluebeard's eighth wife*)
1939 : Ninotchka
1939 : Rendez-vous (*The Shop Around the Corner*)
1941 : Illusions perdues (*That Uncertain Feeling*)
1942 : Jeux dangereux (*To Be or Not to Be*)
1943 : Le Ciel peut attendre (*Heaven Can Wait*)
1946 : La Folle ingénue (*Cluny Brown*)
1948 : La Dame au manteau d'hermine (*That Lady in Ermine*)

Sources :

Positif n° 305-306 page 8, article sur un film, 1986
Cinéma n° 289 page 59, autre, 1983
La voix de Gilles Deleuze, http://www2.univ
paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=209]
Analyse de Jacqueline Nacache [disponible sur https://www.forumdesimages.fr/les-programmes/toutes-les-rencontres/serenade-a-trois-dernst-lubitsch]

LUNDI 15 AVRIL - 19 H 30 - CINEMAS STUDIO

À la manière d'Hitchcock
Une soirée, deux films.

Le Secret derrière la porte

De Fritz Lang

(1948)

États-Unis / noir et blanc / 1 h 35

© 1948 DIANA PRODUCTIONS, Inc.
© 1996 TV MATTERS BV. Tous droits réservés.

Scénario : Silvia Richards, d'après le roman « Museum Piece No. 13 » de Rufus King
Photographie : Stanley Cortez
Musique : Miklós Rózsa

Interprétation

Celia Lamphere : Joan Benett
Mark Lamphere : Michael Redgrave
Caroline Lamphere : Anne Revere

Celia, riche héritière, épouse Mark malgré quelques appréhensions sur celui-ci. Elle apprend qu'il a été marié et qu'il a un fils, David, qui accuse son père d'avoir tué sa mère.

Le Secret derrière la porte est un film noir qui retrace l'histoire d'amour entre Mark et Celia. Après leur lune de miel, elle quitte New-York et s'installe chez lui. Elle découvre son comportement étrange et, lors d'une réception, découvre qu'il collectionne des chambres, des chambres comme d'autres des papillons. Elles sont des reconstitutions, parfois des pièces originales, de chambres célèbres où un assassinat a eu lieu. Mark refuse d'ouvrir celle qui porte le n°7 sous prétexte qu'elle n'est pas terminée, ce qui intrigue Celia. Le comportement de son mari l'inquiète et elle hésite à repartir à New-York pour s'en éloigner.

Fritz Lang s'intéresse aux obsessions morbides de Mark en faisant une sorte de psychanalyse de son personnage puisque pour lui, cela fait partie de son rôle de metteur en scène. Cette idée est illustrée par la jeune femme à lunettes qui fait des études de psychologie et fait des commentaires sur les événements lors de la visite des chambres.

La douce voix-off de Joan Benett rythme le film et raconte son histoire. Dès le début, elle annonce déjà un drame : on sait qu'il va se passer quelque chose et le spectateur attend le déroulement du récit. La voix-off a le pouvoir sur l'image et sur le son. En effet, lorsque Celia rencontre

Mark, elle dit « Je n'entendais plus sa voix » et le cinéaste nous refuse ses paroles autant qu'à son personnage.
D'un point de vue esthétique, le cinéaste travaille le noir et blanc et l'éclairage, on retrouve l'influence de l'expressionnisme par les perspectives, les lignes, et le contraste des images.
Après *Chasse à l'homme* (1941), *La Femme au portrait* (1944) et *La Rue rouge* (1945), c'est le dernier film que Joan Benett et le cinéaste feront ensemble.
Pour le cinéaste, le film montre comment il est possible d'écarter une irrésistible envie de tuer. À sa sortie en 1948, le film passe inaperçu mais deviendra par la suite un film emblématique de la période américaine de Fritz Lang.

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. 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.

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 mais sa vocation n'est pas là, bien que ses goûts picturaux et littéraires se retrouveront dans ses films. En 1911, il s'installe à Bruxelles, dessinant et peignant dans les cafés pour touristes puis emménage à Paris de 1912 à 1914. Mais surtout, c'est à Bruges qu'il découvre le cinéma, qui le passionne immédiatement. *Fantômas* et *Vampires* de Feuillade le marquent fortement.

Quand la guerre éclate, il est enrôlé dans l'armée allemande. C'est au sein de l'armée 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. À partir de 1917, il écrit des scénarii pour le réalisateur et producteur Joë May et pour le réalisateur Otto Ripert.

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. 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 des blancs contrastés, des images hautement symboliques, des gros plans sur les visages, des jeux d'ombres et de reflets ….Le tragique destin de l'homme prendra 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*)

Entre 1921 et 1923, avec *Docteur Mabuse* et *Les Nibelungen* Lang acquiert définitivement sa renommée. L'esthétique expressionniste prévaut dans ces deux films. Le succès de ses films impressionne les nazis, sensibles au « germanisme » présenté dans *Les Nibelungen*, aspect de l'œuvre allemande de Lang très certainement dû 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. *Docteur Mabuse* (1922) dépeint une Allemagne sur le déclin, 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.

En France en 1934, Lang réalise *Liliom*, précédemment adaptée aux États-Unis par Frank Borzage (1930). 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 : Lang ne parvient pas à se plier aux canons et aux méthodes imposés par la firme, même si 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.

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 Joan Benett, la Diana Production.

Le cinéaste signe un film de guerre en 1950, *Guerillas* (*American Guerilla in the Philippines*) qui n'obtient aucun succès lors de sa sortie, et fait tourner 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 Les Contrebandiers de Moonfleet*, adaptation d'un roman historique de John Meade. 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'Invraisemblable Vérité* (*Beyond a reasonable doubt*)

Puis il retourne en Allemagne et réalise 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), en grande partie tournée en Inde. 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.

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 sélective

1921 : Les trois Lumières (*Der Müde Tod*)
1922 : Le Docteur
1924 : Die Nibelungen
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*)
1934 : Liliom
1936 : Furie (*Fury*)
1937 : J'ai le droit de vivre (*You only live once*)
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*)
1945 : La Rue rouge (*Scarlet Street)*
1948 : Le Secret derrière la porte (*Secret beyond the Door*)
1952 : L'Ange des maudits (*Rancho Notorious*)
1953 : La Femme au gardénia (*The Blue Gardenia*)
1954 : Les Contrebandiers de Moonfleet (*Moonfleet*)
1959 : Le Tigre du Bengale (*Der Tiger von Eschnapur*)
1959 : Le Tombeau hindou (*Das Indische Grabmal*)
1960 : Le Diabolique docteur Mabuse (*Die Tausend Augen des Dr Mabuse*)

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
Cahier du Cinéma n° 437-1990, n° 455/456 mai 1992 et n° 204
Fritz Lang - Le Terrain vague, Francis Courtade

LUNDI 15 AVRIL - 21 H 30 - CINEMAS STUDIO

À la manière d'Hitchcock
Une soirée, deux films

Charade

De Stanley Donen

(1963)
USA / Couleurs / 1h50

© Ciné Sorbonne

Réalisation : Stanley Donen
Scénario : Peter Stone, d'après P. Stone, Marc Behm
Photographie : Charles Lang
Décors : Jean d'Eaubonne
Musique : Henri Mancini

Interprétation :
Regina Lambert : Audrey Hepburn
Peter Joshua : Cary Grant

Regina Lambert revient de ses vacances d'hiver où elle a pris la décision de divorcer de son mari, Charlie. En revenant dans leur appartement parisien, elle découvre que celui-ci a été mis à sac et vidé de toutes ses possessions. Puis elle apprend l'assassinat de son conjoint, et se rend compte qu'elle ne connaissait rien de l'homme qu'elle a épousé, celui-ci possédant quatre passeports différents à son nom lorsque son corps est retrouvé. Un agent de la CIA lui apprend que Charlie et quatre de ses complices ont détourné de l'argent destiné à la Résistance française, durant la Seconde Guerre mondiale, et qu'il s'agit certainement de la raison pour laquelle on l'a abattu. Très vite, Regina se voit poursuivie par ces hommes, convaincus que son mari lui a légué le butin. Peter Joshua, un homme charmant rencontré lors de ses vacances, lui apporte son soutien et l'aide à se relever, mais lui aussi ne tarde pas à montrer de l'intérêt pour le larcin.

Derrière une intrigue policière aux multiples rebondissements, *Charade* est avant tout une comédie déconcertante où le couple formé par Cary Grant et Audrey Hepburn est délicieux. Dans ses travers humoristiques, on reconnaît le ton léger de Stanley Donen, plus connu pour ses comédies musicales que pour ses histoires mystérieuses à suspense : on retient avant tout son imparable *Chantons sous la pluie*, sorti en 1952, co-réalisé avec Gene Kelly. Sur les quais de la Seine ou en plein Paris, *Charade* vient habilement conjuguer le film d'espionnage, la

comédie et la romance. On avait déjà aperçu ce mélange de genres dans *La Mort aux Trousses* d' Hitchcock, en 1959, où l'on retrouve aussi Cary Grant. Quatre ans plus tard, Stanley Donen renouvelle l'expérience et propose la même formule pour *Charade,* et fait notamment appel à Maurice Binder, connu pour avoir habillé *James Bond* d'un générique on ne peut plus notoire. D'ailleurs, pour son suspense, son casting et ses nombreuses péripéties, *Charade* a, dans ses débuts, été considéré comme un film qu'aurait réalisé Hitchcock lui-même : au point qu'il a fini par être reconnu comme « *le meilleur film de Hitchcock que Hitchcock n'a jamais tourné ».*

Entre mystères et faux-semblants, le film vient bouleverser les codes de la séduction et nous dévoile Audrey Hepburn courant après l'énigmatique Cary Grant. La liberté de ton est adoptée, ce dernier essayant en vain de la repousser tandis qu'elle redouble de stratagèmes pour l'attirer dans ses bras. Les deux acteurs avaient déjà tourné pour Donen, mais *Charade* les réunit tous deux au sommet de leur gloire, pour la première et dernière fois, au grand dam de Cary Grant.

Stanley Donen

Né le 13 avril 1924 à Columbia, Stanley Donen, inspiré par Fred Astaire, commence dès 10 ans une carrière de danseur en parallèle de ses études. À 16 ans il se retrouve sur les planches de Broadway et noue une profonde amitié avec Gene Kelly, si bien que lorsque ce dernier arrive à Hollywood en 1942, il demande à son ami de le rejoindre. Très vite, Donen devient chorégraphe, seul ou en collaboration, pour la MGM (*Metro-Goldwin-Mayer*) et devient ensuite l'assistant personnel de Gene Kelly, perfectionnant régulièrement ses prestations. Il devient coréalisateur en 1949, lorsque Kelly lui demande de le seconder pour réaliser *Un Jour à New-York*. Le film est un succès et Donen revêt la casquette de réalisateur pour de bon.

Chantons sous la pluie (*Singin' in the Rain)* sort en 1952 et dresse, à travers trois protagonistes, le portrait du Hollywood des années 20 ainsi que le passage du film muet au film parlant. Stanley Donen vient alors marquer l'histoire du cinéma américain, en particulier en ce qui concerne la comédie musicale. Il continue de prouver son talent en réalisant des films comme *Donnez-lui une chance* en 1953 ou *Les Sept Femmes de Barberousse* en 1954. Lorsque la MGM lui refuse le film *Drôle de Frimousse* en 1957, Donen quitte la compagnie pour le proposer à la Paramount.

Après des années de comédies musicales, Donen finit par s'orienter vers la comédie pure. Il s'installe à Londres et entreprend une longue série de comédies soignées, incluant des acteurs de prestige comme Ingrid Bergman ou Cary Grant : *Indiscret* sort en 1958. En ayant recours à l'intrigue policière dans *Charade*, qui sort en 1963, il prouve une fois de plus sa virtuosité technique en mêlant plusieurs veines dans un même film. La dernière œuvre véritablement personnelle que Donen a réalisée est

Voyage à deux (1967) qui livre une très sincère rétrospective sur lui-même et sa génération. En 1998, pour le récompenser de l'ensemble de sa carrière artistique, il reçoit un Oscar d'honneur.

Filmographie sélective

1949 : Un jour à New York (*On the Town*)
1951 : Mariage royal (*Royal Wedding*)
1952 : Chantons sous la pluie *(Singin' in the Rain)*
1954 : Au Fond de mon cœur *(Deep in My Heart)*
1957 : Drôle de frimousse *(Funny Face)*
1958 : Cette satanée Lola (Damn Yankees!)
1960 : Ailleurs l'herbe est plus verte *(The Grass Is Greener)*
1963 *: Charade*
1967 : Fantasmes *(Bedazzled)*

Sources

Dictionnaire du Cinéma, sous la direction de Jean-Louis Passek, Larousse
Cahiers du cinéma N° 152
Positif N° 341/342

LUNDI 22 AVRIL- 19H30 - CINEMAS STUDIO

Une soirée, deux films

L'Homme à la caméra

De Dziga Vertov

(1929)

Russie, noir et blanc, muet, 1h05

© Arkéion

Portrait de la ville d'Odessa, du réveil au coucher : le film montre le déroulement d'une journée dans l'Union Soviétique de 1929.

L'Homme à la caméra est un film didactique sur le cinéma et réaliste sur la vie en Union Soviétique à la fin des années 1920. Vertov fait un film – quasi un manifeste – pour montrer l'abolition de tous les procédés de théâtre et littéraires afin de créer un langage purement cinématographique. Le montage est représentatif de celui mis en place dans les années 1920 en Union Soviétique : il est étourdissant, rythmé mathématiquement et la musicalité est poussée à l'extrême.

C'est un documentaire d'avant-garde qui se veut révolutionnaire. Vertov crée le collectif Kinoks et veut « voir et montrer le monde au nom de la révolution prolétarienne mondiale, voilà la formule élémentaire des Kinoks ». Vertov s'oppose au « ciné-drame » en abolissant scénario, cinéma joué et acteurs.

Il donne une importance particulière à la composition interne des plans qui ont souvent un angle de prise de vue très frontal. Aussi, il a une conception mécanique de l'univers et la représentation du corps est associée à celle des machines. En associant l'automatisme des machines à celui des hommes, il montre le corps comme quelque chose qui doit se rapprocher de la machine. Il défend l'idée d'un homme nouveau qui doit tendre vers la mécanisation : le corps comme une machine fonctionnelle. Vertov expérimente le cinéma avec l'utilisation de surimpressions, de *splitscreen* (écrans coupés en plusieurs parties) ou encore de ralentis.

L'Homme à la caméra est une mise en abîme du cinéma : Vertov filme un caméraman, joué par Mikhail Kaufman, son frère, et montre la propre construction du film, la salle de montage et la salle de projection.

Dans ce film, Vertov défend la théorie du « ciné-œil », c'est-à-dire l'idée que la caméra est un œil supérieur à l'œil humain. Elle doit montrer les choses invisibles et donner un sens supplémentaire pour aller au-delà de la vision réelle. *L'Homme à la caméra* montre les moyens propres de la grammaire cinématographique. En effet, il ne dissimule pas les moyens utilisés afin de faire ressurgir la vérité :

« La vérité en est le but. Le ciné-œil le moyen ». Le « ciné-œil » est comme un microscope : il voit l'invisible et montre la vérité.

Le film est la démonstration de la théorie de Vertov et influencera des cinéastes comme Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin qui fonderont le Collectif Dziga Vertov en 1968.

Dziga Vertov (1896-1954)

Né en 1896 à Bélostok (Pologne), Denis Arkadievitch Kaufman intègre une école de musique avant de poursuivre des études scientifiques à l'Institut psycho-neurologique de l'Université de Moscou. Parallèlement, il écrit des romans et des poèmes.

En 1918, il retrouve un de ses amis d'enfance, Mikhaïl Koltzov, un jeune journaliste qui dirigeait le secteur des actualités du Comité de cinéma de Moscou, qui lui propose de travailler dans le cinéma, espérant ainsi donner un nouvel essor au ciné-journal. Kaufman fut d'abord secrétaire à la section des actualités, puis monteur. À ce moment-là, il choisit le pseudonyme de Dziga Vertov, qui signifie « toupie, tourne ! » en ukrainien. Il était chargé de trier les images et de les monter pour les éditions hebdomadaires du Ciné-semaine, le premier journal soviétique d'actualités cinématographiques. Parmi les éditions spéciales, on peut noter *L'Anniversaire de la Révolution* (1919), *La Bataille de Tzaritsine* (1920), ou encore *L'Ouverture du reliquaire de Sergueï Radonejski* (1920). À ce titre, il participa également aux tournées du train de propagande de Lénine et dirigea, de 1923 à 1925, le Ciné-calendrier de l'État, magazine filmé qui compta 55 numéros.

Dès 1922, ses théories sur le montage sont expérimentées au sein du groupe des Kinoki et de la revue filmée *Kino-Pravda* (Cinéma-Vérité) qui eut 23 numéros jusqu'en 1925. Son frère Mikhaïl Kaufman et sa femme Elizavieta Vertova Svilova faisaient partis de ses plus proches collaborateurs. Désormais, il prend la caméra en main, à la recherche d'une certaine idée de la vérité. En 1924, il publie le manifeste du Kino-glaz (Ciné-œil) dans lequel il proclame la supériorité de l'œil mécanique.

À la même époque, de nombreux jeunes cinéastes, comme Eisenstein, Poudovkine ou Koulechov, étaient désireux de créer une nouvelle cinématographie à travers des recherches qui tournaient autour de la mobilité de la caméra, de l'étude de l'accéléré et du ralenti, et d'expérimentations autour du montage. Mais Vertov se distinguait des autres en ce qu'il rejetait la notion d'art et en intégrant la caméra au milieu de la foule : elle n'était plus immobile et captait les événements à travers des angles inédits.

Le premier long-métrage réalisé par Vertov et les Kinoki fut *Kino-glaz ou la Vie à l'improviste* en 1924. Il fut réalisé sans scénario, sans acteurs, hors des studios, mais le montage ingénieux donne toute son importance au film et préfigure ses œuvres futures. Pourtant, Vertov renonça provisoirement à ce cinéma d'analyse et d'exploration sociale, ce « déchiffrement communiste du

monde réel » que devait être le Ciné-œil. Il se tourne alors vers le film de commande, avec *Soviet en avant !* (1926) et surtout *La Sixième partie du monde*, commandé par le Commissariat du Peuple au Commerce extérieur. D'un documentaire destiné aux pays de l'ouest sur les possibilités de l'Union Soviétique en matière d'exportation, Dziga Vertov, influencé par le poète Maïakovski, en fit un ciné-poème, un véritable chant d'amour sur son pays.

Les studios de Moscou cherchèrent à se débarrasser de lui et Vertov partit donc en Ukraine où il travailla plus de trois ans. Il réalisa *La Onzième année* (1927), *L'Homme à la caméra* (1929), et *La Symphonie du Dombass* (1930). Les studios ukrainiens lui laissaient expérimenter en toute liberté ses théories. À ce moment, son travail sur les intertitres des films fut particulièrement riche et novateur. Il collabora d'ailleurs avec l'artiste constructiviste Rodchenko, jouant sur l'épaisseur, la place, la forme, le mouvement, la durée des mots à l'écran, les faisant dialoguer avec les images.

En 1934, *Trois chants sur Lénine* lui vaut sa dernière gloire. Par la suite, il s'efforcera de poursuivre son œuvre mais dans une indifférence quasi générale. Il meurt d'un cancer le 12 février 1954.

Filmographie sélective

1918-19 : Ciné-semaine (Kinonedelija) – 43 parutions hebdomadaires d'actualité
1919 : Anniversaire de la Révolution
1920 : La Bataille de Tzaritsine
Le Procès de Mironov (court-métrage)
Ouverture du reliquaire de Sergueï Radonejski
1921 : Le Train Vtzik
1922 : Histoire de la guerre civile
Le Procès des Socialistes Révolutionnaires
1922-25 : Ciné-Pravda (Kino-pravda) 23 numéros
1924 : À nous l'air ! (court-métrage)
La Vie à l'improviste (Kino-glaz)
1923-25 : Le Calendrier du Goskino (Goskino Kalendar) 55 numéros
1926 : Soviet en avant !
La Sixième partie du monde
1927-28 : La Onzième année
1929 : L'Homme à la caméra
1930 : La Symphonie du Dombass-Enthousiasme
1934 : Trois chants sur Lénine
1937 : Berceuse
Sergueï Ordjonokidze
1938 : Gloire aux héroïnes soviétiques (court-métrage)
Trois héroïnes

1941 : La Hauteur
Sang pour sang
1942 : Sur la ligne de feu
Pour toi, au front / Sur le front du Kazakhstan
1944-54 : Les Nouvelles du jour (journal d'actualités)
1944 : Dans les montagnes d'Ala Tau
1947 : Le Serment de la jeunesse

Sources :

Claude Beylie, Les films-clés du cinéma, Bordas, Paris, 1987
Laurent Delmaset J.-C. Lamy, Larousse du Cinéma, Larousse, Paris, 2005
J.-P. Passek, Le Dictionnaire du cinéma, Larousse, Paris, 1995 (première édition 1991)
Luda et Jean Schintzler, « Anthologie du Cinéma n°34 : Vertov », supplément à l'Avant-Scène du Cinéma, n°80, avril 1968, Paris
Jean TULARD, Guide des films, tome 1, Ed. Robert Laffont, 1995
Dictionnaire illustré du cinéma, Collection Seghers, Paris, 1962
L'Avant-Scène Cinéma n°217
Positif n°675
Cahiers du Cinéma n°238/239
La Revue du Cinéma Image et son n°297 bis

LUNDI 22 AVRIL - 21H - CINEMAS STUDIO

Une soirée, deux films

Le Voyeur (*Peeping Tom*)

De Michael Powell

(1960)

Royaume-Uni, couleurs, 1h40

Le Voyeur © 1960 michael Powell (Théâtre) LTD – Tous droits réservés

Réalisation : Michael Powell
Scénario : Leo Marks
Image : Otto Heller

Interprétation
Mark Lewis : Karlheinz Böhm
Helen Stephens : Anna Massey

Mark, opérateur dans un studio de cinéma londonien, est hanté par la peur. Alors qu'il prétend réaliser un documentaire, il filme la peur de la mort sur le visage de ses victimes.

Le Voyeur est le premier film que Powell réalise sans Pressburger, avec qui il avait travaillé sur une quinzaine de films. Pour Bertrand Tavernier, *Le Voyeur* prouve que Powell est capable de réaliser un chef d'œuvre sans Pressburger. Il est tourné en Eastmancolor et Powell travaille l'esthétique et les couleurs des images.

Mark, jeune homme timide, a toujours sa caméra à la main. Il rencontre Helen, une séduisante voisine qui habite l'appartement en dessous de chez lui. Elle n'est pas insensible à son charme et parvient à lui faire retirer sa caméra de l'épaule pour sortir dîner. C'est la seule personne que Mark refuse de filmer puisque tout ce qu'il photographie, il le perd.

Il tient sa caméra comme un revolver et tue des jeunes femmes avec la lame qu'il a accrochée au pied de son appareil. Ainsi, il filme la peur de la mort sur leurs visages : il expérimente le lien entre la peur et le système nerveux et jouit de l'agonie qu'il fait vivre à ses victimes. Les femmes qu'il tue se voient en train de mourir grâce au miroir qu'il a accroché sur sa caméra.

Les expérimentations de Mark sont finalement la continuité de celles de son père. Il projette à Helen des films tournés par ce dernier, joué par Powell lui-même, qui filmait la peur de son fils en permanence : la nuit, à la mort et aux obsèques de sa mère.

Powell ne porte pas de jugement sur son personnage et n'en fait pas la psychanalyse : il donne aux spectateurs une suite d'événements. Ainsi, il déroute le spectateur et le renvoie à se questionner sur son

propre voyeurisme. Le film propose une réflexion sur le lien entre voyeurisme et cinéma, ainsi que sur l'objectivité du regard de cinéaste et de spectateur.

À sa sortie, le film fait scandale et est détruit par la critique. Elle est choquée de la compassion de Powell pour son héros, meurtrier : le personnage aurait dû être condamné alors qu'ici, l'héroïne l'aime, tente de le comprendre et de le sauver. Les producteurs le retirent des salles et le revendent aux exploitants de l'industrie du film pornographique. Il est qualifié de malsain, pervers et immoral et est très peu diffusé. Il sera redécouvert par une jeune génération de cinéastes comme Brian De Palma, Martin Scorsese ou Bertrand Tavernier, qui se battront pour faire redécouvrir ce film rare auprès du public.

Sources :

Cahiers du cinéma n°113
Cahiers du cinéma n°355
Cinéma 76 n°214
Jean Tulard - Guide des films P-Z
L'Étrange regard de Mr. Mark, Bonus DVD Studio Canal

Michael Powell (1905 - 1990)

Michael Powell est né à Canterbury en 1905. Il débute sa carrière au cinéma à Nice, au studio La Victorine, où il est tour à tour machiniste, photographe de plateau, monteur, cameraman de 2ème équipe… A la fin des années 20, il retourne en Angleterre où il travaille avec Hitchcock notamment. A l'arrivée du parlant, les budgets des films anglais se rétrécissent ; Powell travaille sur des « quota-quickies », c'est-à-dire des films faits à peu de frais en Grande-Bretagne pour des compagnies américaines, afin d'obtenir le droit d'y exporter leur production nationale.

Il travaille pour Alexandre Korda, émigré hongrois propriétaire de London Films qui lui présente son compatriote Emeric Pressburger. Celui-ci est né à Miskolc en Hongrie dans une famille juive hongroise. Après des études aux universités de Prague et de Stuttgart, il a débuté une carrière de journaliste en Hongrie et en Allemagne. À la fin des années 1920, il est devenu scénariste pour l'UFA à Berlin. La montée en puissance des Nazis l'a poussé à l'exil à Paris puis à Londres.

En 1937, Powell tourne son premier long métrage *À l'Angle du monde*.

Pendant la guerre, Korda, ami de Churchill, propose les services de son studio pour apporter la créativité de ses équipes à l'effort de guerre. Le *49ème Parallèle* (1941), réalisé par Powell et Pressburger, est réalisé

pour impliquer les Américains, encore neutres, dans le conflit. En 1942, les deux jeunes auteurs fondent leur propre compagnie : Les Archers. De 1942 à 1957, ils y signeront en commun (« Ecrits, Réalisés et Produits par … ») de nombreux films, même si l'écriture est plutôt de Pressburger et la réalisation plutôt de Powell.

Leur première œuvre est *Un de nos Avions n'est pas rentré* en 1942, suivie en 1943 par *Colonel Blimp*, qui donne une image humaine de l'armée, film assez humaniste pour donner à un personnage allemand la seule réplique vantant la Grande-Bretagne. C'est aussi pour eux le premier essai du technicolor. Pour *Une question de vie ou de mort* en 1946, ils rencontrent Jack Cardiff, qui représente la firme Technicolor et qui devient leur chef opérateur pour leurs films les plus célèbres : *Le Narcisse Noir* et *Les Chaussons rouges*.

En 1957, ils se séparent en bons termes, pour poursuivre chacun leur carrière.

En 1959, M. Powell tourne *Le Voyeur*, qui raconte l'histoire d'un jeune cinéaste hanté par la peur, et qui décide de filmer l'agonie de ses victimes qu'il attire dans son studio. Peu après ce film étrange, éreinté par la critique, Powell cesse à peu près ses activités.

E. Pressburger devient membre de la BAFTA en 1981 et du British Film Institute en 1983. Il meurt d'une pneumonie en 1988, à l'âge de 85 ans.

M. Powell meurt le 19 février 1990 à Avening, à l'âge de 84 ans.

Filmographie

1937 : A l'Angle du monde
1939 : L'Espion noir
1941 : 49ème Parallèle
1942 : Un de nos Avions n'est pas rentré
1943 : Colonel Blimp
1944 : A Canterbury Tale
1945 : Je sais où je vais
1946 : Une Question de vie ou de mort
1946 : Le Voleur de Bagdad
1947 : Le Narcisse noir
1948 : The Small black room
1949 : Les Chaussons rouges
1950 : La Renarde
1951 : Les Contes d'Hoffmann
1956 : La Bataille du Rio de la Plata
1957 : I'll meet by Moonlight
1960 : Le Voyeur
1969 : Age of Consent

Sources

Michael Powell, Une vie dans le cinéma, Institut Lumière/Actes Sud 1997 pour la traduction française.

Cinéma n°311 (novembre 1984), article de C. Blanchet

MARDI 23 AVRIL - 14H30 - CINEMAS STUDIO

Irene

de Alfred E. Green

1926 USA Noir et blanc 1h30

© Lobster

Scénario : Mervyn LeRoy et Frank Griffin
Images : Ted D. McCord
Montage : Edwin Robbins

Interprétation

Irene : Colleen Moore
La mère : Kate Price
Le père : Charley Murray
Donald : Lloyd Hughes

Irene est l'ainée d'une famille irlandaise de Philadelphie. Son père boit et sa mère se débat chaque jour pour faire vivre sa progéniture en faisant des lessives à domicile. Irene l'aide de son mieux mais accumule les erreurs dans la livraison du linge et son caractère naïf et joyeux ne convient pas au directeur de l'entreprise qui l'emploi. Un jour, après une dispute avec sa mère, elle décide de se rendre à New York dans l'espoir de trouver un emploi plus rémunérateur.

Une famille pauvre mais très aimante, de nombreux enfants aussi sales qu'ils sont pleins de vie, un père alcoolique mais attendrissant, une mère aussi irascible que douce et bonne, voilà la famille d'Irene elle-même jolie, joyeuse, naïve et qui ne demande qu'à avoir une meilleure vie pour elle et sa famille.

« Irene possède le genre de touches gracieuses qui vous tombent dessus dans les comédies de vendeuses de magasins » écrit Rick Levison. Car ces comédies qui mettent en scène de jeunes et jolies femmes comme vendeuses sont très populaires à cette période aux États Unis. Clara Bow en signe quelques-uns, de même que Louise Brooks et Gloria Swanson. On peut imaginer que cet intérêt pour ce genre de film ait séduit le français Julien Duvivier qui réalise en 1928 *Au Bonheur des dames*, magnifique adaptation du roman de Zola. Mais à ce jeu de vendeuse de magasin, Colleen Moore est indéniablement l'une des meilleures. Engagée par un vendeur de literie, elle saute allègrement sur un lit installé dans la vitrine du commerce et fait le délice des passants avec ses pitreries, mais son enthousiasme débordant lui vaut d'être renvoyée. Un peu plus tard, on la retrouve dans une maison de haute couture où elle devient mannequin sans le vouloir. Dans une scène des

plus drôles, on assiste à la tentative du créateur pour l'habiller alors qu'elle s'est installée sur une plateforme tournante, qui se met à tourner de plus en plus vite. Entre ces deux emplois, la belle Irene doit un jour livrer un colis dans une grande maison. Loin d'elle l'idée de passer par la porte de service et malgré le refus du major d'homme de la laisser entrer par la grande porte, la jeune femme se faufile dans la demeure, découvre le luxe du salon et ne peut s'empêcher de se draper des tentures qui ornent la pièce et de se coiffer d'un abat-jour. En deux secondes et deux petits riens la voilà vêtue comme une princesse. Même le fils de la maison se laissera méprendre. Irene est un film léger, joyeux, burlesque parfois. Le cinéma de cette époque est encore très libre et Green présente l'homosexualité du créateur de mode d'une manière aujourd'hui déroutante, qui rappelle en tout cas que le code Hays n'existe pas encore.

De son vrai nom Kathleen Morrison, cette belle ingénue aux cheveux courts fait une apparition dans *Intolérance* de Griffith en 1916. Quelques années plus tard, elle est devenue une des actrices les plus populaires à Hollywood et elle a imposé sa coupe à la garçonne bien avant Clara Bow et Louise Brooks. Elle se révèle être une actrice complète, autant à l'aise dans un rôle burlesque *(Irene, Ella Cinders*) que dans des rôles plus dramatique ou sensuels. L'arrivée du cinéma parlant sonnera la fin de sa belle carrière et elle tombera complètement dans l'oubli. C'est une grande injustice et il est bien temps de redécouvrir cette grande actrice.

Sources :

Silentsaregolden.com

Catalogue du Festival international de la Rochelle 2018

Alfred E. Green (1889 - 1960)

Alfred E. Green commence au cinéma en 1912 en tant qu'acteur puis se forme à la réalisation en signant plusieurs courts métrages burlesques à partir de 1917. Il devient célèbre en 1921 avec *Petit Lord Fauntleroy* dans lequel il dirige Mary Pickford. En 1926, il signe deux films à succès avec Colleen Moore, *Irene* et *Ella Cinders*, qui le font entrer dans le cercle des cinéastes qui comptent à Hollywood. Pourtant, on lui reproche son manque de personnalité, même si sa connaissance du métier et son enthousiasme sont reconnus de tous. Dans les années 30, un contrat avec Warner Bros lui permet de réaliser plusieurs petits films réussis dans lesquels il dirige de grands acteurs tels que Barbara Stanwyck, Edward G. Robinson, James Cagney et plus tard Jean Arthur et Judy Garland. En 1935 il signe *L'Intruse (Dangerous)* avec Bette Davis qui reçoit son premier Oscar avec ce rôle. Mais le plus grand succès de sa carrière est sans conteste *The Jolson story* (1946), vibrante biographie d'Al Jolson. Alfred

E. Green continue à travailler pour le cinéma jusqu'en 1954 puis se consacre à la télévision pour laquelle il va tourner 30 épisodes d'une série, *Le Millionnaire*. Malgré ses quarante années de travail pour différents studios et près d'une centaine de films, Alfred E. Green est aujourd'hui un auteur presque oublié. Il était marié à l'actrice Vivian Reed et leur fils, Hilton A. Green est devenu producteur et assistant réalisateur, notamment sur *Pas de printemps pour Marnie* et *Psychose* d'Alfred Hitchcock. Alfred E. Green meurt en 1960 à Los Angeles.

Filmographie sélective

1917 : la Tentation d'Adam
1921 Le petit Lord Fauntleroy
1926 Irene
1926 Ella Cinders
1929 : Disraeli
1930 : The green Goddess
1931 : Smart money
1933 : Baby face
The narrow Corner
1934 : Housewife
1935 : Dangerous
The Girl from the 10th avenue
1936 : The golden Arrow
More than a secretary
1937 : The league of frightened men
1939 : The gracie Allen Murder case
1940 : East of the River
1943 : Appointment in Berlin
1946 : The Jolson Story
Source : Dictionnaire du cinéma Larousse

LUNDI 29 AVRIL - 19 H 30 - CINEMAS STUDIO

Festival du film asiatique
Soirée présentée par Guy Schwitthal

Rashômon

De Akira Kurosawa

Japon, 1950, noir et blanc, 1h28

© Films sans frontières

Réalisation : Akira Kurosawa
Scénario : A. Kurosawa, Shinobu Hashimoto, d'après Akutagawa.
Photographie : Kazuo Miyagawa
Musique : Fumio Hayasaka

Interprétation
Tajomaru, le bandit : Toshiro Mifune
Masago, la femme : Machiko Kyo
Tekehiro, le mari : Masayuki Mori

Au XIe, à la porte nommée Rashômon, un des accès de la ville de Kyoto. Sous une pluie torrentielle, un paysan vient s'y sécher. Il y rencontre un prêtre et un bûcheron. Ce dernier semble choqué par une histoire à laquelle il dit avoir été mêlé malgré lui : un samouraï aurait été assassiné et son épouse violée par un bandit. Lors du procès, ces trois personnages, le bucheron et l'esprit du guerrier qui s'exprime par la voix du prêtre, vont livrer chacun une version différente des faits, autant de récits contradictoires.

Suite aux années de censure infligée au cinéma japonais par l'occupant américain *Rashômon* réveille le cinéma nippon. C'est avec ce film que Kurosawa et, plus largement le cinéma japonais, se font connaître d'un plus large public occidental. Si l'histoire se déroule au Moyen Âge, le fond du propos de *Rashômon* a une portée universelle. Le Japon d'après-guerre est occupé par les Américains qui ont établi un nouveau Code civil, une nouvelle Constitution et une censure qui vise à éradiquer l'héritage féodal du cinéma. Le premier film de Kurosawa, *La Légende du grand judo*, en 1943, avait été interdit. Le comité de censure est démantelé en 1949, *Rashômon* sort en 1950.

Le film obtient le Lion d'or à Venise et l'Oscar du meilleur film étranger : il a ébloui le public et la critique lors de sa sortie. À juste titre : la photographie est particulièrement belle, les jeux d'ombre et de lumières entre les corps des protagonistes et les éléments naturels (eau, feuillage foisonnant) sont de toute beauté. La construction narrative, basée sur des retours en arrières qui sont autant de

mensonges, est très novatrice. Le montage est remarquable : *Rashômon* comprend un très grand nombre de plans, d'audacieux champs – contrechamps. À partie d'une histoire assez simple, Kurosawa bâtit une œuvre complexe, un film virtuose, haletant et novateur et il suscite chez le spectateur une réflexion sur le concept tout relatif de vérité / réalité. Le cinéaste n'hésite pas, avec un pessimisme non dénué d'ironie, à renvoyer chaque spectateur à son propre aveuglement, à ses propres mensonges. Du très grand art.

Akira Kurosawa (1910 - 1998)

Né en 1910 à Tokyo, Akira Kurosawa est le dernier né d'une famille de sept enfants, issue d'une lignée de samouraïs. Véritable passionné de peinture, il entre à l'académie Dushuka (école des Beaux-arts de Tokyo), mais des difficultés familiales et financières le poussent, en 1936, à passer le concours de la Photo Chemical Laboratories (bientôt absorbée par les studios Toho), où il est admis d'emblée comme apprenti réalisateur. Ainsi, il devient l'assistant de Kajiro Yamamoto avec lequel il travaille pour le film *Le Cheval*, en réalisant lui-même des séquences en extérieur. En 1943 il réalise son premier film : *La Légende du Grand Judo*, qui évoque les arts martiaux traditionnels et qui fut victime de censure. Il lui donnera pour suite *La Nouvelle Légende du Grand Judo* en 1945.

Préoccupé par la situation de son pays, le réalisateur tourne deux chroniques sociales qui attirent l'attention de la critique pour leurs exceptionnelles techniques: *Je ne regrette rien de ma jeunesse* (1946) et *Un Merveilleux Dimanche* (1947), tournés dans le Tokyo d'après-guerre.

Par la suite il réalise *l'Ange ivre* (1948) dans lequel joue Toshiro Mifune. Cette œuvre signera le début d'une longue collaboration puisqu'ils tourneront seize films ensemble, atteignant le sommet avec *Rashômon* (1950) qui remporte entre autres le Lion d'Or à la Mostra de Venise en 1951 ainsi que l'Oscar du Meilleur film étranger. Ce film lui ouvre les portes de l'industrie cinématographique occidentale, tandis que le cinéma japonais était encore jusque-là ignoré.

Le réalisateur obtient alors toute liberté pour mener des projets ambitieux tels que des adaptations de grands classiques littéraires (*Les Bas-Fonds*, d'après une œuvre de Gorki) ainsi que des jidai-geki (des films historiques tels que *Les Sept Samouraïs*). Souvent de grande ampleur et nécessitant un lourd budget, la réalisation de ses films est parfois longue et difficile, c'est pourquoi "L'empereur du cinéma japonais" doit faire face à des projets inaboutis ou encore à des échecs commerciaux. Le film *Dode's Kaden* (1970) mène sa société de production tout droit vers la faillite, et peut expliquer sa tentative de suicide.

C'est en 1973 que le cinéaste retrouve sa notoriété puisqu'il met en scène *Dersou Ouzala* (une commande de l'URSS). Il s'agit d'une histoire d'amitié entre un jeune explorateur russe et un vieux trappeur dans l'immensité de la taïga soviétique. Le film obtiendra un véritable succès mondial puisqu'il remporte notamment le Grand prix de Moscou. En 1980, récompense ultime :

Kurosawa obtient La palme d'Or au festival de Cannes de 1980 en présentant *Kagemusha*. Grâce à son succès et à son talent, le cinéaste est aidé de Georges Lucas et Steven Spielberg pour réaliser *Rêves* (1990), une sorte de film-testament proposant des "tableaux" poétiques et cauchemardesques. C'est encore grâce, à ses collaborations américaines qu'il peut réaliser *Madadayo* (1993), ou l'histoire d'un vieux maître au crépuscule de sa vie. Miroir d'une réalité, il s'agira du dernier film qu'il signera puisque le réalisateur s'éteint le 6 septembre 1998, dans sa ville natale.

Filmographie sélective

1941 : Uma (*Uma*) de Kajirō Yamamoto (assistant réalisateur)
1943 : La Légende du grand judo (*Sugata sanshiro*)
1944 : Le Plus beau (*Ichiban utsukushiku*)
1945 : La Nouvelle Légende du grand judo (*Zoku sugata sanshiro*)
Les Hommes qui marchèrent sur la queue du tigre
1946 : Ceux qui bâtissent l'avenir (*Asu o tsukuru hitobito*)
Je ne regrette rien de ma jeunesse (*Waga seishun ni kui nashi*)
1947: Un Merveilleux Dimanche
1948 : L'Ange ivre (*Yoidore Tenshi*)
1949 : Le Duel silencieux
Chien Enragé (*Nora-inu*)
1950 : Scandale
Rashōmon (*Rashōmon*)
1951 : L'Idiot (*Hakuchi*)
1952 : Vivre (*Ikiru*)
1954 : Les Sept Samouraïs (*Shichinin no samurai*)
1955 : Vivre dans la peur
Si les Oiseaux savaient
1957 : Le Château de l'araignée (*Kumonosu jo*)
Les Bas-Fonds
1958 : La Forteresse cachée
1960 : Les Salauds dorment en paix (*Warui yatsu hodo yoku nemuru*)
1961 : Yojimbo (*Yojimbo*)
1962 : Sanjuro
1963 : Entre le Ciel et l'enfer
1965 : Barberousse (*Akahige*)
1970 : Dode's Kaden
1975 : Dersou Ouzala (*Derusu Uzara*)
1980 : Kaguemusha, l'ombre du guerrier
1985 : Ran (*Ran*)
1989 : Rêves (*Yume*)
1991 : Rhapsodie en août
1993 : Mâdadayo (*Mâdadayo*)

Sources

Image et son n°187, octobre 1965
Positif n°296 et n° 461/462
Cinéma n°266
Akira Kurosawa, de Charles Tesson, Ed° Le Monde / Cahiers du cinéma, coll° Les grands cinéastes.

LUNDI 6 MAI - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Ciné-concert proposé en partenariat avec
TALM - École supérieure d'art et de design de Tours

Études sur Paris

De André Sauvage

(1928) France, documentaire, noir et blanc, 1h20

Réalisation et production : André Sauvage
Photographie : Jean de Miéville

Film mis en musique par **Giuseppe Gavazza** (musique électronique).
Sur une proposition du collectif Bazar Urbain et du laboratoire Cresson – ENSA de Grenoble.

© SUCCESSION ANDRE SAUVAGE. Tous droits réservés.

Film documentaire sur Paris, en 5 parties : Paris-port, Nord-Sud, Petite ceinture, Les îles de Paris, de la tour Saint-Jacques à la montagne Sainte-Geneviève.

Études sur Paris est un portrait lyrique du Paris des années folles. André Sauvage capte avec une sensibilité visuelle hors du commun le bouillonnement de la ville, les lieux centraux et prestigieux mais aussi les quartiers populaires, la vie des abords des canaux qui rejoignent la Seine jusqu'à la butte Montmartre. Ce qui frappe le spectateur est le mouvement, le rythme des activités de la ville qui saute aux yeux. Études sur Paris dépeint une ville vivante, bouillonnante.

Au cours des années 20, le documentaire prend une place de plus en plus importante dans le cinéma d'avant-garde, mouvement qui s'étend à l'Europe entière avec des cinéastes comme Vertov, Ruttmann, Ivens, Storck. Tous prendront, dans le contexte d'urbanisation et d'industrialisation grandissante du début du 20e siècle, la vie de la ville, ses paysages urbains, ses travailleurs et ses promeneurs comme sujets de leurs films. Si celui d'André Sauvage fait écho aux deux films contemporains que sont *Berlin, symphonie d'une grande ville* de W. Ruttmann (1927) et *l'Homme à la caméra* de Dziga Vertov (1929) il est finalement plus proche de ce que fait Jean Vigo avec *À propos de Nice* (1930) En effet, comme Vigo, André

Sauvage limite les effets visuels : pour lui, la beauté surgit des choses elles-mêmes, qu'il filme avec une parfaite maîtrise du cadre, de la lumière, du rythme.

L'amour que Sauvage porte à Paris transpire dans tout le film ; c'est un regard admiratif et empreint de poésie qu'il pose sur la ville qui, selon lui, « en mystère, en inattendu, en humanité, en beauté, vaut bien le Pôle Nord ou le Sahara ». Il fait là allusion à *Nanouk l'esquimau* de Flaherty, qu'il admirait beaucoup, ou à un de ses tournages précédents qui avait conduit ses pas dans le désert. Enfin, son regard n'aurait sans doute pas été le même sans les travaux du photographe Atget. *Études sur Paris* est donc un film documentaire au regard très personnel et engagé de la part de celui qui disait « Paris, j'en mangerais », un film entre réalisme et poésie.

Lors de sa sortie, le film passe en salle sous forme de cinq courts métrages distincts, correspondant aux cinq chapitres qui le découpe, en premières parties de longs métrages. C'est quelques années plus tard que la projection in extenso des *Études sur Paris* a lieu, mais André Sauvage a alors disparu du paysage cinématographique et l'époque de l'avant-garde touche à sa fin.

André Sauvage (1891 - 1975)

Si l'expression « grand artiste maudit » peut souvent sembler galvaudée, elle prend tout son sens quand il s'agit d'André Sauvage. Moins connu que Max Jacob, Lotte Reiniger, André Gide, Jean Renoir ou encore Robert Desnos, autant de personnalités qu'il a côtoyées et dont il était apprécié à la fois pour sa personnalité et son travail, André Sauvage était un artiste complet. Cinéaste, pionnier du documentaire d'art, poète, écrivain, photographe, ami de nombreux surréalistes, André Sauvage a payé cher d'avoir refusé de se plier aux diktats politiques et économiques.

Issu d'une famille de la bourgeoisie bordelaise, André Sauvage part s'installer à Paris en 1917, en pleine rupture familiale, après une enfance douloureuse. Il travaille dans une banque pour subvenir à ses besoins mais son cœur est ailleurs : il peint et écrit. Gide et Cocteau apprécient son travail et surtout il se lie d'une très forte amitié avec Max Jacob, jusqu'à la mort de ce dernier à Drancy en 1944. S'il a un côté touche à tout, c'est avec le cinéma qu'André Sauvage exprime le mieux son univers. Sportif, il tourne un documentaire, *La Traversée du Grépon*, en 1923, sur une course cycliste en montagne. Présenté à Paris au Vieux Colombier, cinéma dirigé par son ami réalisateur Jean Tedesco, le négatif en est acheté par un riche Américain et André Sauvage perd son film à jamais. En 1927, il tourne un documentaire en Grèce dont il ne reste que des chutes aujourd'hui. Mais le peu d'images visibles laisse entrevoir un document assez exceptionnel, loin du classique film de tourisme. Également projeté au Vieux Colombier, *Portrait de la Grèce* avait suscité l'admiration du milieu de l'avant-garde. Proche des surréalistes, André Sauvage tourne *La Fugue*, en

1928, un film qui à l'époque évoqua Man Ray ou Buñuel à ceux qui le virent, mais là encore le film a disparu. La même année, il tente la réalisation d'une fiction familiale mais le film ne fut jamais diffusé. Puis il tourne une publicité pour Michelin. Sa grande œuvre, monumentale, heureusement encore visible aujourd'hui, demeure *Études sur Paris,* film par lequel il s'impose comme un des fers de lance d'un cinéma nouveau, moderne, poétique et engagé, envisageant le réel comme la matière artistique la plus intéressante, se plaçant du côté des personnes, de toutes les personnes. *Études sur Paris* est autoproduit, André Sauvage ayant fondé sa société de production grâce à l'exploitation de *Portrait de la Grèce.*

C'est grâce à sa collaboration avec Abel Gance sur *La Fin du monde* qu'il peut s'atteler à son premier film sonore, *Pivoine déménage*. Mais son goût de l'expérimentation le dessert : il teste un système sonore expérimental, ce qui sera la cause de l'échec du tournage. Puis, alors qu'il assiste Jean Choux sur le tournage de *Jean de la Lune* avec Michel Simon, son nom n'apparaît pas au générique en raison de fortes brouilles entre les deux hommes.

Peu chanceux dans sa carrière de cinéaste malgré la réelle splendeur qu'est *Études sur Paris*, c'est le tournage de *La Croisière jaune*, en 1931, qui entrainera son abandon du cinéma. Film de commande par André Citroën pour l'exposition coloniale, *La Croisière jaune* devait vanter les prouesses des autochenilles Citroën tout au long de la route de la soie. Sauvage traverse l'Asie et tourne des milliers de mètres de pellicules dans des conditions difficiles, développe tout et effectue le montage. Mais le film est finalement rejeté sans appel : il lui est reproché de ne pas assez vanter les mérites de Citroën et des autorités françaises colonisatrices. Il est vrai qu'André Sauvage a refusé le discours nationaliste qu'on voulait lui imposer. Le montage est finalement confié à Léon Poirier qui, à partir des images tournées par André Sauvage, fait un tout autre film. Sauvage, dépité, vit très mal cette nouvelle déconvenue. Il tente de récupérer les droits sur ses images mais le combat est inégal et ses amis lui conseillent d'abandonner la lutte.

Il quitte alors Paris et abandonne à jamais toute activité cinématographique pour devenir agriculteur dans l'Eure-et-Loir. Quand il meurt, environ quarante ans plus tard, en 1975, sa fille Agnès décide de réhabiliter l'œuvre de son père, celle d'un poète, d'un visionnaire au regard trop moderne pour son époque.

Filmographie :

1923 : La Traversée du Grépon
1927 : Portrait de la Grèce
1928 : La Fugue
1928 : Études sur Paris

1928 : Édouard Goerg à Cély
1928 : Bibendum
1929 : Pivoine déménage
1931 : La Croisière jaune

Sources

Livret d'accompagnement du dvd Études sur Paris : textes d'Éric Leroy et de Béatrice Pastres.
Positif N° 631
Cahiers du cinéma N° 463
Dictionnaire du cinéma, sous la direction de J. L. Passek, Larousse, Paris.
carlotta.fr

LUNDI 13 MAI - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Hommage à Robert Bresson
proposé en partenariat avec les cinémas Studio

Un Condamné à mort s'est échappé

de Robert Bresson

1956

France / Noir et blanc / 1h35

Scénario : R. Bresson et Alfred Devigny, adapté du récit autobiographique d'A. Devigny
Musique : W. Amadeus Mozart
Montage : Raymond Lamy

Interprétation :
Le lieutenant Fontaine : François Leterrier
François Jost : Charles Le Clainche
Blanchet : Maurice Beerblock
Le pasteur Deleyris : Roland Monod
Orsini : Jacques Ertaud

© 1956 Gaumont

En 1943, le lieutenant Fontaine, un résistant, est arrêté par les Allemands et emprisonné au Fort de MontLuc. Après avoir appris qu'il était condamné à mort, il met tout en œuvre pour s'évader.

Malgré l'atmosphère austère et lugubre du film, le message général est plutôt anti-tragique et optimiste : le dénouement peut se lire comme une célébration de la volonté. Cela dit, ce film a la particularité d'être organisé autour d'un fil dramatique très classique, ce qui le rend plus accessible que d'autres œuvres de Bresson. *Un Condamné à mort s'est échappé* présente des points de ressemblances avec certains films relevant du genre de l'évasion, avec les détails concrets des préparatifs, les outils ... La grande spécificité de Bresson réside dans le fait qu'il insiste sur les enjeux moraux et spirituels de l'évasion : la volonté de Fontaine, l'intelligence pratique déployée ou encore l'espoir entretenu tout au long du film. La foi au service de la volonté et la religion sont deux éléments centraux tout au long du film. D'ailleurs, le sous-titre "Le vent souffle où il veut" provient de **l'**évangile selon Saint Jean, l'entretien entre Jésus et Nicodème.

La musique et les sons prennent une place primordiale. Tout d'abord, la bande-son fait un usage important du Kyrie de la *Grande Messe* de Mozart. Une des phrases du chant est utilisée dans la scène d'introduction mais également lors de plusieurs scènes du film. Elle prend

donc un rôle de leitmotiv tout au long de l'histoire. La majorité de l'action prenant place dans une prison silencieuse, les bruits et les sons sont décuplés et Bresson en fait un usage esthétique important tel que dans la longue scène de l'évasion rythmée par la cloche de l'église, le passage du train ou les sifflets de la locomotive.

Par ailleurs, ce film étant adapté de la réelle évasion d'Alfred Devigny, qu'il relate dans son autobiographie du même titre, il a été tourné dans les lieux mêmes de l'action, telle que l'annonce la plaque commémorative au début du film. Cependant, on ne cherche pas à y voir l'éloge d'un acte héroïque. En effet, le style de Bresson se caractérise par des plans dépouillés, sobres, afin d'exprimer l'action le plus clairement possible. Il rejette tout ce que le cinéma peut contenir de spectaculaire, demandant au spectateur de réfléchir et non pas de se distraire. Ainsi, on a plutôt affaire ici à une quête philosophique de la survie et de la solitude.

Robert Bresson (1901 - 1999)

Robert Bresson est né en1901 à Bromont-Lamothe, dans le Puy-de-Dôme. Il tente sans succès une carrière de peintre, qu'il abandonne rapidement. En 1934, il réalise son premier court-métrage, *Les Affaires publiques*, comédie mettant en scène un dictateur, qui ne sera redécouvert que dans les années 1980. Par la suite, il commence divers projets, notamment avec René Clair, mais ceux-ci sont abandonnés en raison de la guerre. Fils d'officier, il est mobilisé en 1939 et est fait prisonnier pendant un an en Allemagne. Il tourne *Les Anges du péché*, son premier long-métrage, sous l'Occupation en 1943.

Son deuxième film, réalisé en 1944, *Les Dames du bois de Boulogne*, est coécrit avec Jean Cocteau. C'est le dernier film qu'il tourne avec des acteurs professionnels. Pour lui, la caméra n'est pas un instrument de reproduction du réel, mais un outil qui sert à créer. Bresson prône, et réalise, un cinéma libéré des codes narratifs forgés au début du parlant. Il parle d'ailleurs de « cinématographe » et non de « cinéma ». En 1951, il réalise *Le Journal d'un curé de campagne*, d'après le roman de Georges Bernanos. C'est peut-être le film le plus célèbre de son œuvre, la peinture et les icônes y tiennent une place importante. Il confère aux objets, aux sons, à la lumière, une intensité dramatique inédite par rapport à ce que produisent de nombreux autres réalisateurs. « Ce que je cherche, ce n'est pas tant l'expression par les gestes, la parole, la mimique, mais c'est l'expression par le rythme et la composition des images, par la position, la relation et le nombre. La valeur d'une image doit être avant tout une valeur d'échange », dit-il en 1951.

En 1957, Robert Bresson remporte le prix de la mise en scène lors de la 10ème édition du festival de Cannes pour son quatrième film, *Un Condamné à mort s'est échappé* d'après le récit du résistant français, André Devigny. Comme dans son précédent long-métrage, Bresson filme la vie quotidienne. Il déclara cette année-là :

« Il y a une image, puis une autre, qui ont des valeurs de rapport, c'est-à-dire que ces images sont neutres et que, tout à coup mises en présence l'une de l'autre, elles vibrent, la vie y fait irruption : et ce n'est pas tellement la vie de l'histoire, des personnages, c'est la vie du film ».

En 1959 sort *Pickpocket*, qui est pour beaucoup son meilleur long-métrage. Louis Malle a déclaré à la sortie du film « *Pickpocket* est le premier film de Robert Bresson. Ceux qu'il a faits avant n'étaient que des brouillons. Autant dire, si l'on sait la valeur de ce cinéaste, que la sortie de *Pickpocket* est une des quatre ou cinq grandes dates de l'histoire du cinéma. ». En 1962 il réalise *Le Procès de Jeanne d'Arc*, qui obtient ex aequo le Prix spécial du Jury au festival de Cannes. Pour ce film, Robert Bresson se base sur des documents du procès, auquel le texte est entièrement emprunté. *Au hasard Balthazar* sort quatre ans plus tard, puis il utilise à nouveau un roman de Georges Bernanos pour son film *Mouchette* en 1967. Il s'inspire ensuite de Fedor Dostoïevski pour *Une Femme douce* en 1968 (qui est aussi son premier film en couleurs) et *Quatre Nuits d'un rêveur* en 1970. En 1974, il réalise *Lancelot du Lac*, un film historique, avec un budget assez important pour l'époque, qu'il filme comme s'il filmait la vie d'aujourd'hui, sans mettre en avant les décors et les costumes.

Il publie en 1975 ses Notes sur le cinématographe, un recueil dans lequel il défend ainsi sa vision du cinématographe vis-à-vis du cinéma : « le cinématographe est une écriture, ce n'est pas un spectacle » et il l'oppose au cinéma qu'il ne considère que comme « un théâtre filmé ». Pour *Le Diable probablement,* il obtient l'Ours d'Argent du festival de Berlin en 1977. Enfin, en 1982, il réalise son dernier film, *L'Argent*, qui obtient le grand Prix au festival de Cannes. A travers ce long-métrage, Robert Bresson offre une réflexion sur la cupidité et l'éloignement de Dieu engendré par le matérialisme. Ce film, comme tous ses autres, est profondément marqué par le catholicisme. Le réalisateur admiratif Jean-Claude Brisseau déclare dans les « Cahiers du Cinéma » en 1989 : « dans *L'Argent,* Bresson filme le diable qui passe ». Robert Bresson est souvent classé comme un cinéaste janséniste et ses films suggèrent tous la présence de Dieu.

Bresson livre un cinéma dépouillé, sans objet superflu à l'image, sans maquillage sur les visages, sans mots de trop. C'est ainsi que, mettant toute chose à nu, il fait passer le spectateur de l'autre côté des apparences, au cœur même de la partie qui probablement se joue entre Dieu et le Diable.

En près de 40 ans, il ne réalise que treize longs métrages, mais son œuvre forme un tout cohérent et cette cohérence s'affirme de film en film. Dans les années quatre-vingt, Bresson le solitaire fascine et influence des jeunes cinéastes aux États-Unis, en Europe centrale, au Japon. Par ses principes artistiques si singuliers, il ne peut être rattaché à aucune école ni à aucun mouvement cinématographique.

Filmographie

1934 : Affaires publiques (moyen-métrage)
1943 : Les Anges du péché
1945 : Les Dames du Bois de Boulogne
1951 : Le Journal d'un curé de campagne
1956 : Un Condamné à mort s'est échappé
1959 : Pickpocket
1963 : Le Procès de Jeanne d'Arc
1966 : Au Hasard Balthazar
1967 : Mouchette
1969 : Une Femme douce
1972 : Quatre Nuits d'un rêveur
1974 : Lancelot du lac
1977 : Le Diable probablement
1983 : L'Argent

Sources :
Avant - scène n° 408/409
Cahiers du Cinéma n°104 et 416
Cinéma n°235
Positif n°419
Site de la bifi
Site internet du Ciné-club de Caen

MARDI 14 MAI - 19 H 30 CINEMAS STUDIO

Hommage à Robert Bresson,
en partenariat avec les cinémas Studio
Une soirée, deux films

L'Argent

De Robert Bresson

(1983)
France / Couleurs / 1h20

© Diaphana

Scénario : Robert Bresson, d'après Léon Tolstoï
Photographie : Emmanuel Machuel,
Pasqualino De Santis

Interprétation
Yvon Tage : Christian Patey
La petite femme : Sylvie Van Den Elsen

Yvon, jeune ouvrier et père de famille, se retrouve accusé d'écouler des faux billets de 500 francs. En prenant part à un braquage, il scelle son destin et est condamné à plusieurs années de prison. Là-bas il apprend la mort de sa fille et l'abandon de sa compagne. Yvon, n'ayant plus rien à perdre provoque sa propre chute en enfer en commettant des crimes abominables.

Robert Bresson livre ici son dernier long-métrage, adaptation du roman *Le Faux Coupon* de Léon Tolstoï. Fidèle à sa technique de réalisation si unique, il laisse encore une fois l'imagination du spectateur compléter la mise en scène de Bresson. Cette dernière, qui au premier abord peut paraître minimaliste, est au contraire pleine de sens que le spectateur se doit de trouver seul.

Bresson joue sur le hors-champ, sur ce qui n'est pas filmé, et fait exprès de laisser le spectateur en marge de l'action, afin de le laisser user de son imagination et d'en tirer une suite logique. « *Ce qui est visible n'est que la conséquence d'un élément invisible que devine le spectateur* ».

L'attention du public est d'autant plus suscitée grâce au jeu des acteurs. Ils adoptent tous un parler singulier propre aux films de Bresson, et cette « *quête du phrasé mécanique, efface toute trace de subjectivité et transforme l'acteur en 'modèle', en 'automate' de l'intrigue* » comme l'explique Raphaël Picon dans son étude sur *L'argent ou la femme aux cheveux gris*. Il est également

important de signaler que les acteurs présents dans *L'argent* ne sont pas des professionnels, mais des « modèles » comme les appelle Bresson, personnes qu'il peut modeler à sa façon. Il fait en sorte que les spectateurs ne voient que du cinéma, c'est-à-dire une succession de plan montés qui forme une narration. Les personnages ne sont donc plus que des outils qui servent à cette narration mais qui n'en sont pas le centre. Tout comme le roman dont il s'inspire, les personnages qui nous sont présentés ne restent pas tous, et disparaissent afin de laisser place aux conséquences qu'ils ont engendrées. Par exemple, le film s'ouvre sur le jeune garçon d'où provient un des faux billets de 500 francs qui se retrouveront dans les mains d'Yvon ; nous ne le reverrons qu'une seule fois dans le film.

Le personnage central dans *L'argent* est en réalité l'argent même. C'est lui qui pousse les personnages à agir, et qui est la cause de quasiment tous les événements du film. On ne voit presque jamais l'argent, si ce n'est au début afin de lancer la narration. Les crimes d'Yvon sont commis pour de l'argent et pourtant nous n'en voyons pas la couleur. Là encore, c'est au spectateur de faire le lien. L'argent n'est cependant pas le « méchant » de l'histoire, car ce qui fait tomber Yvon dans cette spirale infernale c'est la réaction des autres, ou plutôt leur non-réaction. C'est l'ignorance et le mépris des vrais coupables dans une société changeante où le faux prédomine.

Biographie et filmographie : p. 89

Sources :

Picon Raphaël. *L'argent, ou la femme aux cheveux gris. Relecture du dernier film de Robert Bresson* . In: Autres Temps.
Cahiers d'éthique sociale et politique. N°50, 1996. pp. 72-78;

MARDI 14 MAI - 21 H 15- CINEMAS STUDIO

Hommage à Robert Bresson,
en partenariat avec les cinémas Studio
Une soirée, deux films

Mouchette

De Robert Bresson

(1967)

France / Noir et blanc / 1 h 20

© Tamasa

Scénario : Robert Bresson, d'après Bernanos
Photographie : Ghislain Cloquet

Interprétation :
Mouchette : Nadine Nortier
La mère de Mouchette : Marie Cardinal
Le père de Mouchette : Paul Hérbert
Arsène : Jean-Claude Guilbert

Mouchette est une adolescente sans amis, dont la mère gravement malade ne s'occupe pas et que le père alcoolique bat. L'école ne l'intéresse pas et elle doit s'occuper de son petit frère encore nourisson. En rentrant de l'école par la forêt, elle est surprise par une pluie orageuse et prend refuge chez Arsène, un braconnier, qui, sous l'effet de l'alcool abuse d'elle.

Pour son neuvième film, Robert Bresson adapte pour la deuxième fois un roman de Georges Bernanos, *Nouvelle Histoire de Mouchette* publié en 1937, et remporte l'hommage unanime du jury du festival de Cannes en 1967.

Bresson reste fidèle au pessimisme omniprésent du roman qui dépeint une adolescente laissée pour compte, privée de tous les plaisirs généralement accordés aux enfants de son âge.

Robert Bresson expose une vision noire et tragique de la condition humaine où rien ne vaut d'être sauvé. La dureté des images est doublement appuyée par le jeu des acteurs, habités d'un ton monotone notamment dû au fait qu'ils ne sont pas des acteurs professionnels.

Le réalisateur croit que « *ce n'est pas en essayant de copier la vie, la copier à travers les acteurs, à travers le jeu et les mimiques des acteurs qu'on arrivera à une émotion* ». Robert Bresson favorise les gestes, et ce sont eux, plus que les acteurs, qui créent le mouvement de caméra.

De plus, il s'exprime par une approche maîtrisée de la métaphore, un montage minutieux, et des silences sacrés.

Robert Bresson est un grand nom du cinéma français, à juste titre. Bien que son approche de l'art cinématographique soit particulière, il est indéniable qu'il eut un impact important sur notre façon de percevoir le monde. Là où nombre de spectateurs favorisent une approche purement divertissante du cinéma, Bresson préfère dévoiler des vérités sur l'être humain et la société qui l'entoure. Certains qualifiaient son cinéma comme « *dépourvu de chaleur et de sensualité* », il n'en est pas moins pourvu de sens et d'émotions.

Biographie et filmographie : p. 89

Sources :

Bresson, Robert, *Mouchette,* [Paris] : Argos Films, Arte vidéo [éd.] : 2005.
(Extrait d'une interview de R. Bresson réal. en 1965), ("Sur le tournage de Mouchette" 1967)
Les Cahiers du Cinéma, Numéro 189, pp 63-65, Avril 1967
Article de Labarthe, André S. : *La Cybernétique de Robert Bresson*.
Article de Roulet, Sébastien : *La si belle éthique de Robert Bresson*.

LUNDI 20 MAI - 19 H 30 - CINEMAS STUDIO

Soirée proposée dans le cadre de « Balzac 2019 »
Film commenté par Guy Schwitthal, selon la méthode du Benshi

L'Auberge Rouge

De Jean Epstein

(1923)

France, noir et blanc, muet, 1h12

© Fondation Jérôme Seydoux

Réalisation : Jean Epstein
Scénario : Jean Epstein d'après la nouvelle d'Honoré de Balzac
Production : Pathé Consortium Cinéma

Interprétation
Frédéric Taillefer : Jean-David Évremond
La fille de l'aubergiste : Gina Manès
Prosper Magnan : Léon Mathot
L'aubergiste : Pierre Hot

Sous une forte pluie, deux médecins, Fréderic et Prosper, se réfugient dans une auberge pour passer la nuit. Ils doivent partager leur chambre avec un homme fortuné, arrivé juste après eux.

L'Auberge rouge est le premier long-métrage de Jean Epstein, qu'il adapte de la nouvelle d'Honoré de Balzac. Il propose à Abel Gance de produire son film mais ce sera finalement Pathé Consortium Cinéma qui le fera.

Les deux médecins trouvent refuge dans une auberge et le personnage qui partage leur chambre, courtier en diamants, en offre un à chacun d'entre eux pour les remercier de leur hospitalité. Au réveil, l'un des médecins n'est plus là, le courtier est mort et les diamants ont disparu. Accusé de vol et de meurtre, Prosper sera arrêté. La vérité sera connue bien plus tard.

Epstein expérimente le cinéma en utilisant beaucoup de flous et de surimpressions. Par exemple, il superpose à l'image des diamants une carte de carreaux. C'est la carte qu'une voyante a tirée : elle a vu le futur des médecins avec de l'or.

En plus de travailler sur le contraste des images en noir et blanc, Epstein expérimente le gros plan qui est pour lui « la clef de voute du cinéma ». Dans cette même scène, il utilise le gros plan pour montrer l'intérêt des personnages pour les diamants. Le cinéaste zoome et les visages sont filmés en gros plans pour montrer l'étonnement des deux hommes et de l'aubergiste. La même

année, Epstein continue cette expérimentation du plan rapproché avec *Cœur fidèle* où il donne le rôle principal à Gina Manès, la fille de l'aubergiste dans *L'Auberge Rouge*. En fait, il utilise le style et la technique au service de la psychologie et de l'intériorité des personnages.

À la mort de Jean Epstein, Henri Langlois dira de ce film que « c'est le triomphe de l'esprit moderne ».

Jean Epstein (1897 - 1953)

Jean Epstein est né à Varsovie en 1897 d'un père français et d'une mère polonaise.

Il passe les premières années de sa vie en Pologne mais à la mort de son père, en 1907, sa mère décide de s'installer en Suisse, pour donner à ses deux enfants une éducation française. Le jeune Epstein est plutôt doué pour les études mais il a tendance à faire surtout ce qui lui plaît, c'est à dire lire et aller au cinéma où il découvre Charlot et Max Linder. Après son baccalauréat, la famille Epstein s'installe à Lyon où Jean va commencer des études de médecine, tout en travaillant pour Auguste Lumière qu'il a rencontré dans les salles obscures qu'il fréquente assidument. C'est aussi à cette période qu'il rencontre Blaise Cendrars, Germaine Dulac et Abel Gance. Il s'installe à Paris au début des années 20 et devient l'assistant de Louis Delluc sur le tournage du *Tonnerre*, tout en continuant à écrire pour diverses revues littéraires. En 1922 Epstein tourne son premier film, un documentaire sur Pasteur, qui lui ouvre la porte aux studios Pathé.

En 1923, il tourne trois longs métrages: *L'Auberge rouge*, *Cœur fidèle* et *La Belle Nivernaise*, tout en continuant à écrire. Le succès de ces films et la qualité de ses écrits, font de lui un des chefs de file de l'avant garde cinématographique de l'époque.

Par l'intermédiaire de sa sœur Marie, qui écrit des scénarii, il rencontre Alexandre Kamenka qui vient de fonder les Films Albatros, et pour qui il va signer deux grands films que sont *Le Lion des Mogols* et *Les Aventures de Robert Macaire*. Ces succès le confortent dans sa voie et lui donnent l'aisance matérielle pour expérimenter de nouvelles manières de filmer et produire ses films. Epstein s'était fait remarquer par l'élégance de son style et l'utilisation originale des plans de détail, il va aller plus loin en travaillant sur le montage et les rythmes et en jouant avec les images qui se superposent, se fondent et se déforment. *Mauprat*, *La Glace à trois faces*, ou *La Chute de la maison Usher* tournés entre 1926 et 1928 illustrent cette période féconde. Les films attirent le public et suscitent des critiques enthousiastes mais les recettes ne sont pas suffisantes pour permettre au cinéaste de continuer l'aventure de la production. Décidé à rompre avec le cinéma traditionnel, il part en Bretagne où il va réaliser de nombreux films, tels que *Finis Terrae* (1929) ou *L'Or des mers* (1932) mais aussi des documentaires ainsi que des chansons filmées telles que *Chanson d'Armor*(1934).

Pendant la guerre, le cinéaste reste éloigné des studios et se fait discret. Son nom, ainsi que ses origines le rendent suspect vis à vis de

Vichy et lui et sa sœur sont arrêtés par la Gestapo. Ils ne doivent leur survie qu'à l'intervention de la Croix rouge et de quelques amis hauts placés. À la Libération, Epstein donne des cours à l'IDHEC, écrit de nombreux articles sur le cinéma, sa technique et son esthétique, et rédige deux ouvrages : “L'Intelligence d'une machine” (1946) et “Le Cinéma du diable” (1947). Son retour au cinéma est marqué par la réalisation de deux courts métrages encore inspirés par la mer : *Le Tempestaire* (1947) et *Les Feux de la mer* (1948).

Sa santé décline lentement mais Epstein ne cesse pas d'écrire. Il s'éteint à Paris en avril 1953.

Filmographie

1922 : Pasteur
1923 : L'Auberge rouge
Cœur fidèle
La Montagne infidèle
La Belle Nivernaise
1924 : Le Lion des Mogols
L'Affiche
1925 : Le Double amour
Les Aventures de Robert Macaire
1926 : Mauprat
Au pays de Georges Sand
1927 : Six et demi onze
La Glace à trois faces
1928 : La Chute de la maison Usher
1929 : Finis Terrae
Sa Tête
1930 : Le Pas de la mule
1931 : Mor-Vran (La Mer des corbeaux)
Notre-Dame de Paris
La Chanson des peupliers
Le Cor
1932 : L'Or des mers
Les Berceaux
La Villanelle des rubans
Le Vieux chaland
1933 : L'Homme à l’Hispano
La Châtelaine du Liban
1934 : Chanson d'Armor
La Vie d'un grand journal
1936 : Cœur de gueux
La Bretagne
La Bourgogne
1937 : Vive la vie
La Femme du bout du monde
1938 : Les Bâtisseurs
Eau vive
1939 : Artères de France
1947 : Le Tempestaire
1948 : Les Feux de la mer.

Sources :

Anthologie du Cinéma n° 19
Dictionnaire du cinéma Larousse
Joël Daire, Jean Epstein une vie pour le cinéma, Ed. La Tour verte
Jean Tulard, Guide des films A-K, Ed. Robert

LUNDI 27 MAI - 19 H 30 - CINEMAS STUDIO

Dans le cadre de « Balzac 2019 »

Ne touchez pas la hache

De Jacques Rivette

(2007)

France, Italie, couleurs, 2 h 17

Scénario : Pascal Bonitzer, Christine Laurent d'après « La Duchesse de Langeais » d'Honoré de Balzac
Photographie : William Lubtchansky
Musique : Pierre Allio

© Les films du losange

Interprétation
Antoinette de Langeais : Jeanne Balibar
Armand de Montriveau : Guillaume Depardieu
Princesse de Blamont-Chauvry : Bulle Ogier
Vidame de Pamiers : Michel Piccoli

Antoinette de Langeais, mariée à un duc qu'elle voit peu, rencontre Armand de Montriveau dans un bal. Il est soldat de Napoléon et lui raconte ses aventures héroïques. Elle parvient à se faire aimer de lui mais refuse de se donner. Après divers jeux de séduction, ils se séparent pendant cinq ans et Montriveau la retrouve sur une île en Espagne, alors qu'il est chargé d'une mission visant à rétablir Ferdinand VII sur le trône d'Espagne.

Ne touchez pas la hache raconte une histoire d'amour entre une duchesse et un général napoléonien, sous la Restauration. Le film montre l'hypocrisie de l'aristocratie de l'époque et une histoire d'amour cruelle et impossible. Ils s'aiment mais se refusent l'un à l'autre à tour de rôle par convenance ou par lassitude. Comme le dit Rivette, les deux personnages c'est « acier contre acier ». C'est un drame amoureux où Antoinette de Langeais refuse de se donner à Armand de Montriveau, par bienséance, tout en le séduisant. Elle met de la distance entre eux puis lui envoie de longues lettres qui restent sans réponse. Elle part donc se cloitrer dans un couvent.

D'un point de vue esthétique, les images du chef opérateur, William Lubtchansky, fidèle de Rivette, dépeignent l'architecture des églises et des paysages de Majorque par des travellings et des panoramiques. L'immensité des décors d'Emmanuel de Gauvigny, lui aussi fidèle au cinéaste de 1985 à 2009, nous immerge dans l'époque mais sans nous y enfermer : il a fait le choix de garder une certaine liberté. Le film est rythmé par des cartons explicatifs plus

ou moins inspirés de Balzac : c'est parfois son texte mot pour mot.

Rivette était connu pour ne pas écrire beaucoup ses films et scénarios : il donnait généralement le texte aux acteurs le matin du tournage. Or ici, le scénario du film est écrit et le cinéaste est très rigoureux sur le respect du texte. Dans son récit, Balzac proposait une analyse politique et sociétale sur la période de la Restauration que Rivette a enlevée, ce qui donne une sorte d'intemporalité à l'histoire. En effet, sous couvert de formule de politesse et de bienséance, l'impatience, l'animalité de la pulsion et la brutalité du personnage de Montriveau sont intemporelles. C'est un amour fou entre les personnages mais qui est parfois d'une certaine violence.

Rivette avait déjà la volonté de réunir Jeanne Balibar et Guillaume Depardieu, mais le premier projet n'a pas abouti faute de financements. Ainsi, il en fait les interprètes du couple de *Ne touchez pas la hache*. Leur interprétation est magnifique, tout comme celle de Michel Piccoli, Bulle Ogier ou encore Barbet Schroeder.

Le film fut présenté en compétition officielle au festival de Berlin en 2007.

Jacques Rivette (1929 – 2016)

Jacques Rivette nait à Rouen en 1928 de parents pharmaciens. Il aime très tôt le cinéma et quand il emménage à Paris à l'âge de 21 ans, c'est en toute logique qu'il fréquente la Cinémathèque française. Il y rencontre Eric Rohmer, François Truffaut, Jean-Luc Godard. Ce quatuor formera bientôt le pilier de la Nouvelle Vague et Rivette en demeurera un des plus exigeants, tout au long de sa carrière.

Avant de tourner des films, Rivette débute comme critique de cinéma, avec pour ambition de dépoussiérer le regard. Après avoir co-fondé avec Éric Rohmer « La Gazette du cinéma », 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 Erich von Stroheim, Roberto Rossellini, Fritz Lang, Friedrich Murnau. Parallèlement à son activité de critique, il travaille comme assistant de Renoir et de Becker, avec lesquels il réalise 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 ». 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 Rivette mélange improvisation et texte écrit, s'amuse à déconstruire les structures

narratives linéaires, autant de méthodes artistiques qui se retrouvent 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* (1960). D'une grande maîtrise, le film sera 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.

Jacques Rivette meurt en 2016.

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
Positif n°554
Cahiers du cinéma n°621 et n°717

LUNDI 3 JUIN - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Soirée présentée par Thomas Anquetin

Bonnie and Clyde

D'Arthur Penn

(1967)

États-Unis, couleurs, 1 h 47

© Warner Bros

Scénario : Robert Benton et David Newman
Photographie : Burnett Guffey
Musique : Charles Strouse

Interprétation
Bonnie Parker : Faye Dunaway
Clyde Barrow : Warren Beatty

Bonnie Parker, jeune serveuse, vit avec sa mère et rencontre Clyde Barrow, qui lui confie qu'il vient de sortir de prison pour vol à main armée. Elle ne le croit pas et parie qu'il n'est pas capable d'utiliser son arme : il braque une épicerie pour lui prouver.

Bonnie and Clyde est un film de gangster qui alterne entre violence et humour. Il retrace l'histoire du jeune couple de célèbres braqueurs qui sévissaient aux États-Unis dans les années 1930, pendant la crise économique. Arthur Penn en fait des personnages sympathiques, des anti-héros qui prennent la route pour piller des banques.

Le cinéaste s'intéresse plus à l'histoire d'amour et à la soif de liberté des deux personnages qu'au « Gang Barrow » lui-même. Le film raconte les États-Unis des années 1930. La romance naît entre deux jeunes qui veulent être libres et qui méprisent la société dans laquelle ils vivent : crise économique et sociétale.

Les deux amants partent à l'aventure, comme un jeu : le premier hold-up part d'un pari que fait Bonnie à Clyde. Ils ne s'arrêtent pas et continuent à prendre du plaisir dans cette aventure. Le « Gang Barrow » s'agrandit au fur et à mesure. D'abord avec la rencontre de Moss, jeune mécanicien qui est d'accord pour suivre les jeunes amants, puis avec le frère de Clyde, Buck Barrow, et de sa femme, Blanche.

Arthur Penn explique qu'il ne voulait pas donner un côté documentaire au film, bien qu'on le lui ait reproché, mais qu'il s'intéresse plus à l'histoire des deux amants : « je voulais faire quelque chose de romantique ». Bien que la vie de Bonnie et Clyde fût beaucoup moins séduisante, le film est une sorte d'histoire d'amour idéalisée entre deux gangsters et sous forme de balade, d'un état à l'autre des États-Unis.

Aussi, à sa sortie, le film a principalement touché les jeunes en Grande-Bretagne et aux États-Unis grâce à sa visée sociale sur la période de la dépression : période dont les jeunes se sentent proche.

Pour le film, Arthur Penn a travaillé en marge des grosses sociétés de production. C'est Warren Beatty (Clyde) qui a acheté les droits du scénario et produit le film. Après *Mickey One* (1965), c'est son deuxième film avec Arthur Penn et il laisse au cinéaste la liberté de modifier le scénario sans lui imposer ses choix.

À sa sortie, le film connaît un grand succès, les critiques soulignent sa personnalité, son originalité, son esthétique et sa poésie. Nommé dans dix catégories aux Oscars, il est aujourd'hui considéré comme un chef d'œuvre et comme l'un des premiers films du Nouvel Hollywood.

Arthur Penn (1922-2010)

Arthur Penn est né en 1922 à Philadelphie, d'un père horloger et d'une mère infirmière. Après le divorce de ses parents, il part avec son frère (le photographe Irving Penn) et sa mère vivre à New York. Après ses études secondaires, il s'engage dans l'armée et participe au Théâtre aux Armées de 1943 à 1946. L'armée américaine lui propose de financer ses études universitaires ce qui le conduit à étudier la poésie italienne de la Renaissance et à s'installer en Europe. À son retour aux États-Unis, une chaine de télévision le recrute comme régisseur, puis comme réalisateur un an après. Il commence alors à faire des « dramatiques » (émissions de télévision à caractère théâtral) qui ont la particularité d'être filmés en direct. Au vu de la complexité que cela peut engendrer, Arthur Penn cherche des acteurs capables de s'adapter rapidement et d'être spontanés. C'est ainsi qu'il établit un lien très fort entre son travail et les comédiens provenant de l'Actors Studio (école formant des comédiens à incarner un rôle en puisant dans les expériences vécues de l'interprète pour en dégager des émotions). De 1953 à 1958, Arthur Penn réalisera plus de 200 émissions.

En 1958, un de ses amis, le dramaturge William Gibson, lui propose de mettre en scène *Deux sur la balançoire,* avec Henry Fonda et Ann Bancroft, qui sera produit à Broadway. Cette pièce de théâtre est un immense succès au point d'être nommée aux Tony Awards de 1958 et d'être jouée pendant deux ans.

Au même moment, il réalise *Le Gaucher* avec Paul Newman qui vient de l'Actors Studio. Ce film est un échec commercial et critique qui remet en cause sa carrière au cinéma. Il adapte alors *Miracle en Alabama* au théâtre suite à l'impulsion de William Gibson, avec Ann Bancroft. Là encore le succès théâtral se présente à lui avec un Tony Awards pour sa mise en scène, et pour la comédienne. Arthur Penn adapte alors cette pièce pour le cinéma en 1962, ce qui permettra à Ann Bancroft d'obtenir l'Oscar de la Meilleure Actrice. Cependant ses rapports avec Hollywood sont difficiles car il se détache du classicisme attendu en renouvelant les genres.

Son intellectualisme lui est d'ailleurs reproché. Ce clivage avec Hollywood va entrainer des tensions,

notamment avec l'acteur Burt Lancaster (pour le film *Le Train* en 1964) qui fera renvoyer le réalisateur pendant le tournage.
En 1965, il réalise *Mickey One* sur la paranoïa d'un comique poursuivi par la mafia. Ce film sera ouvertement critiqué par la presse américaine, jugé trop prétentieux, abstrait, immature, obscur jusqu'à l'incohérence.

En 1966, il réalise *The Chase* avec Marlon Brando, Jane Fonda et Robert Redford. Ce film montre une violence encore peu commune à l'écran. Robert Redford et Marlon Brando, tous les deux membres de l'Actors Studio, ont travaillé la scène du passage à tabac en la jouant réellement et non pas en simulant comme traditionnellement à Hollywood (la seule précaution était que les coups soient donnés au ralenti). Malheureusement, la relation conflictuelle entre le producteur Sam Spiegel et le réalisateur, l'empêche de pouvoir choisir le directeur de la photographie et de faire le montage final. Arthur Penn a renié plusieurs fois ce film, n'ayant pas pu donner au montage le rythme nerveux prévu qu'il aurait aimé imposer.
En 1966, Warren Beatty (acteur et producteur du film) convainc Arthur Penn de réaliser *Bonnie and Clyde.* Ce film apporte au réalisateur une reconnaissance unanime tant des critiques que du public (nommé dans dix catégories aux Oscars de 1968). Arthur Penn dépeint à travers ces deux malfrats contemporains une quête de liberté avec la violence que cela induit dans une Amérique en pleine crise économique.

Ce renouveau du langage influencera toute une jeune génération par les sujets abordés. De plus, ce film marque le début du « Nouvel Hollywood » avec une mise en image de la violence, et une volonté de briser les tabous, le manichéisme et le *happy end* propre au « Vieil Hollywood ». La reconnaissance d'Arthur Penn se poursuit avec *Alice's Restaurant,* pour lequel il est nommé aux Oscars comme « Meilleur réalisateur », avec un travail autour du jeune chanteur Arlo Guthrie qui interprète son propre personnage. Dans ce film, le réalisateur délivre une vision pessimiste de la culture hippie et rejette le service militaire (alors que les Etats-Unis sont encore en pleine guerre du Vietnam)

En 1970 se dessine un retour au western avec *Little Big Man* en compagnie de Dustin Hoffman dans le rôle principal. A travers l'histoire des Etats-Unis du XIXe siècle, Arthur Penn met en avant l'hypocrisie, la sexualité illicite, l'exploitation d'autrui et la violence propre aux « Blancs ». Suite à ce film, Arthur Penn se détourne du cinéma pendant cinq ans alors qu'il est au sommet de sa carrière. Il revient avec *La Fugue,* en compagnie de l'acteur Gene Hackman, mais le succès ne sera pas au rendez-vous malgré la qualité scénaristique. *Missouri Breaks* est son dernier western avec Marlon Brando et Jack Nicholson. Le tournage est difficile car Arthur Penn doit réadapter le scénario en s'inspirant des improvisations des acteurs. Ce qui est jugé comme son dernier grand film, *Georgia* (1981), retrace la jeunesse de quatre amis. Loin d'être joyeux, le film fait ressentir

le temps qui passe avec les différentes désillusions que les protagonistes traversent, l'apprentissage de la violence, la quête d'un père …

De 1990 à 2001, Arthur Penn va de nouveau se consacrer à la télévision en réalisant des téléfilms (*Le Portrait, Inside*) et va réaliser un épisode de la série télévisuelle *Tribunal Central*.

Arthur Penn, malgré sa longévité comme cinéaste, a une filmographie qui couvre principalement les années 60/70. Sa façon d'aborder certains genres préexistants, en les rénovant de l'intérieur par sa direction d'acteurs inspirée de l'Actors Studio et par l'exacerbation à l'écran de la violence et de la désillusion, fera de ce réalisateur un des précurseurs du cinéma moderne.

Filmographie sélective:

1957: Le Gaucher (*The Left-Handed Gun)*
1961: Miracle en Alabama (*Miracle Worker)*
1964: Mickey One
1965: La Poursuite impitoyable (*The Chase)*
1966: Bonnie and Clyde
1969: Alice's Restaurant
1970: Little Big Man
1975: La Fugue (*Night Moves)*
: Missouri Breaks
1981: Georgia (*Four Friends)*
1984: Target
1986: Froid comme la mort (*Dead of Winter*)
1993: Le Portrait
1995: Lumière et Compagnie 1996: Inside
2001: Tribunal Center : Saison 2 Episode 5

Sources :

Cinéma n°124 et 125
Image et son - La revue du cinéma n°216
Cahiers du Cinéma n°196

LUNDI 10 JUIN - 19 H 30 - CINEMAS STUDIO

Soirée de clôture, présentée par Emmanuel Chicon

2001 L'Odyssée de l'Espace (*2001 Space Odyssey*)

De Stanley Kubrick

(1968)

États-Unis / Couleurs / 2 h 20

© Warner Bros - All Rights reserved

Scénario : Stanley Kubrick,
d'après la nouvelle d'Arthur C. Clarke
Photographie : Geoffrey Unsworth, Gilbert Tayl

Interprétation :
David Bowman : Keir Dullea.
Frank Poole : Gary Lockwood.
HAL 9000 (voix) : Douglas Rain

Une équipe de scientifiques découvre enterré sous la surface de la Lune un monolithe d'origine inconnue, preuve d'une existence extraterrestre. Dix-huit mois plus tard, une équipe d'astronautes et de chercheurs, accompagnée de HAL 9000, une intelligence artificielle, est envoyée vers la planète Jupiter afin d'en découvrir davantage.

Basé sur la nouvelle *The Sentinel* d'Arthur C. Clarke, *2001 L'Odyssée de l'Espace* devient rapidement un chef-d'œuvre de science-fiction, est pose les bases pour les productions à venir. De *Star Wars* à *Toy Story* 2, le joyau de Kubrick fait aujourd'hui partie intégrante de la culture populaire à travers le monde. Le personnage de HAL, ordinateur doté d'une intelligence artificielle a de nombreuses fois été utilisé, notamment dans le film d'animation *Wall-E.*

Primé au Oscars en 1969 pour meilleurs effets spéciaux, il est presque choquant que le film n'ait pas gagné le prix de la meilleure photographie.

D'un point de vue plus technique, Kubrick révèle ici tout le génie dont il est capable. En choisissant de se focaliser sur l'histoire de l'humanité dans son intégralité, il transporte le spectateur à travers les millénaires à l'aide d'une ellipse qui restera dans les esprits, passant de l'homme primate à l'homme conquérant de l'espace.

Beaucoup se souviendront de *2001* pour son utilisation de la musique. Kubrick va à l'encontre de la narration cinématographique habituelle et utilise la musique afin d'évoquer certains états d'esprit et

pour guider la narration, privée de voix-off. Alors que de multiples cinéastes commandent des bandes originales pour accompagner leurs films, Kubrick a favorisé des musiques classiques, abandonnant les morceaux composés par Alex North pour le film. Parmi les titres, on peut entendre *Le Danube Bleu* de Johann Strauss ainsi que l'iconique *Ainsi Parlait Zarathustra* de Richard Strauss utilisé en ouverture.

Kubrick aborde de nombreux thèmes : l'avancée technologique, la théorie d'une présence extraterrestre ainsi que l'intelligence artificielle et ses possibles dangers pour l'humanité. *2001* est véritablement un film qui ne se visionne pas sans quelque préparation. Les avis divergent, certains y voient une œuvre de génie, d'autre une œuvre empreinte d'arrogance. Le film peut être qualifié de difficile dans le sens où, même aujourd'hui, nous sommes rarement témoins d'un film de cette envergure, intimidant sans doute. Il faut être préparé sans pour autant le voir avec des a priori. *2001* est un film long, qui nous transporte à travers les âges et l'univers, il faut donc accepter de prendre part à ce voyage. Il s'agit d'un film contemplatif, qui nous dévoile des plans et des séquences uniques et hors du temps qui restent en mémoire.

S'il y a un film qu'il faut absolument voir sur grand écran c'est *2001 L'Odyssée de l'Espace*. Pour son cinquantième anniversaire, le film a bénéficié d'une restauration en haute définition, permettant à tous de voir ou revoir ce chef-d'œuvre.

Stanley Kubrick (1894 - 1999)

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 est un modeste médecin, mais également passionné de photographie. Il initie très rapidement son fils à sa passion. Ceci amène Stanley Kubrick à devenir photographe-reporter pour le magazine *Look* à l'âge de 17 ans. Il parvient à vendre 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*. 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 pour la réalisation de *L'Ultime Razzia* (*The Killing*) en 1956. Ainsi que celle du film *Les Sentiers de la gloire* (*Paths of glory*) en 1957 qui lui permet de s'imposer. 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. 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 son œuvre. 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. Beaucoup de critiques lui ont d'ailleurs souvent reproché le fait de réaliser des films violents et 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 des personnages qui se retrouvent confrontés à toutes sortes d'angoisses. Elles donnent place à des résonances psychiques violentes comme dans *Orange Mécanique* (1971), sexuelles dans *Lolita* (1962) ou *Eyes White Shut* (1999) et parfois racistes dans *Shining* (1980). 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.

Depuis *Fear and Desire* (1952), 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 et dans l'idée de dominer à son tour.

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. C’est sans doute la 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, 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 : un film sur la biographie de Napoléon.

Filmographie (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
Gester, J. Panorama du cinéma américain en 230 films, Nanterre, Fnac SA. 2006
Les Cahiers du Cinéma, « Planètes et platines », Nicolas Saada, N° 486