# CINEMATHEQUE DE TOURS

# HENRI LANGLOIS

## Saison 2016 - 2017

**Cinémathèque de Tours, 7 rue des Tanneurs 37000 Tours**

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

**www.cinematheque.tours.fr**

Responsable de la programmation et de la publication : Agnès Torrens.
Rédaction : Maude Gallais, Elsa Loncle, Clémence Lo Pinto, Solène Moreau, Thomas Richard, Elise Robert, Juliette Roy, Bertille Taillefer, Agnès Torrens.
Secrétaire de rédaction : Jean-Marie Panneau.
Mise en page : Elsa Loncle.
Impression : Imprimerie municipale.
Catalogue édité à 130 exemplaires

# SOMMAIRE


*Ces films qui nous racontent* - Ciclic p. 7

*La Dernière Chance* de Leopold Lindtberg p. 9

*Le Rêve dans la hutte bergère* de Teuvo Tullio p. 12

*Le Chant de la fleur écarlate* de Teuvo Tullio p. 16

*Le Carrosse d'or* de Jean Renoir p. 18

*Une Saison italienne* de Pupi Avati p. 21

*Charley Bowers en folie* - Programme jeune public p. 26

*Monsieur Hire* de Patrice Leconte p. 30

*Les Hommes du président* de Alan J. Pakula p. 35

*Klute* de Alan J. Pakula p. 40

*Conversation secrète* de Francis Ford Coppola p. 43

*Les Hommes contre* de Francesco Rosi p. 48

*Microcosmos* (*Le Peuple de l'herbe*) de C. Nuridsany et Marie Perrenou p. 52

*Verdun, visions d'histoire* de Léon Poirier p. 54

*La Nuit de Varennes* de Ettore Scola p. 58

*Monika* (*Un Été avec Monika*) de ingmar Bergman p. 63

*Le Château de l'araignée* de Akira Kurosawa p. 70

*Roméo et Juliette dans la neige* de Ernst Lubitsch p. 75

*Jeux dangereux / To be or not to be* de Ernst Lubitsch p. 80

*La Chevauchée des bannis* de André de Toth p. 84

*Huit et demi* de Federico Fellini p. 88

*Joe Hill* de Bo Widerberg p. 94

*Panique* de Julien Duvivier p. 97

*La Belle Équipe* de Julien Duvivier p. 100

*Voici le temps des assassins* de Julien Duvivier p. 106

*Carmen* de Carlos Saura p. 109

*Les Lumières de la ville* de Charles Chaplin p. 114

*Les Temps modernes* de Charles Chaplin p. 117

*(Même) pas peur du loup* – Ciné-concert jeune public p. 120

*Le Dictateur* de Charles Chaplin p. 122

*Rue des âmes perdues* de Paul Czinner p. 125

Viva il cinema ! - 4e édition p. 129

*L'Eau à la bouche* de Jacques Doniol-Valcroze p. 130

*Âmes libres* (*A Free Soul*) de Clarence Brown p. 134

*Je ne regrette rien de ma jeunesse* de Akira Kurosawa p. 137

*Qui marche sur la queue du tigre* de Akira Kurosawa p. 140

*Les Berceaux* de Jean Epstein p. 143

*Chanson d'Ar-Mor* de Jean Epstein p. 145

*De l'Aube à minuit* - Ciné-concert p. 149

*Les Trois Lumières* de Fritz Lang p. 153

*Little Big Man* de Arthur Penn p. 156

*Les Oiseaux* de Alfred Hitchcock p. 162

*L'Homme invisible* de James Whale p. 166

*Frankenstein* de James Whale p. 170

*La Fiancée de Frankenstein* de James Whale p. 174

*Que la lumière soit* de John Huston p. 178

*La Coupe à dix francs* de Philippe Condroyer p. 181

*Valmont* de Milos Forman p. 185

*Casanova, un adolescent à Venise de Luigi Comencini* p. 190

*Jules et Jim* de François Truffaut p. 195

*Le Rôdeur* de Joseph Losey p. 201

*Une Aussi longue absence* de Henri Colpi p. 206

*L'Héritière* de William Wyler p. 211

Carte blanche à l'Atelier Super 8 p. 215

*Dieu seul le sait* de John Huston p. 216

Editorial

Avec des films en provenance de la Cinémathèque suisse, de la Fondation Murnau et du Deutsches Filminstitut de Wiesbaden, de la Cinémathèque française et de la Cinémathèque de Toulouse, La Cinémathèque de Tours nous invite à venir découvrir des films restaurés, rarement montrés. Ces partenariats témoignent aussi des liens qui se sont créés entre Tours et les cinémathèques européennes et nous nous réjouissons de voir que c'est à tous les échelons que Tours échange avec l'Europe.

La richesse du cinéma européen n'est plus à démontrer. Déjà au temps du muet, de grands réalisateurs ont témoigné avec un immense talent de la vie quotidienne de leurs compatriotes : Lubitsch et Fritz Lang en Allemagne, Teuvo Tullio en Finlande, Léon Poirier en France ou encore Paul Czinner en Grande Bretagne. Tous seront à l'honneur à la Cinémathèque de Tours cette année. L'arrivée du parlant a été une importante et difficile transition dans l'histoire du cinéma et la Cinémathèque de Tours abordera les effets de cette révolution à travers, entre autres, des films d'un des plus grands, Charlie Chaplin. Du burlesque au film noir en passant par la comédie, le mélodrame ou le film à suspens, tous les genres cinématographiques sont abordés à la Cinémathèque, dans le but d'accueillir et de satisfaire un public large qui pourra, au fil des semaines, aussi bien découvrir des films peu connus que revoir des chefs d'œuvre du 7e art.

Art total, le cinéma s'appuie souvent sur la littérature. Cette saison, des adaptations de Shakespeare, de Choderlos de Laclos, de Mary Shelley ou encore de Georges Simenon seront proposées à notre curiosité. Mais il sera aussi question de théâtre, avec un film japonais, et un autre finlandais, ainsi que de musique, de Mozart à Serge Gainsbourg, en passant par Bizet, Vivaldi ou les compositions jazz du groupe ARK4. Tout un programme alléchant qui, nous l'espérons, rassemblera un public de tout âge autour de l'équipe de la Cinémathèque.

Nous remercions tous ceux qui ont œuvré à l'élaboration de cette nouvelle saison de la Cinémathèque et leur souhaitons une pleine réussite dans cette entreprise passionnante.

**Christine Beuzelin** — **Serge Babary**

**Adjointe à la culture** — **Maire de Tours**

**LUNDI 26 SEPTEMBRE - 19H30 - CINEMAS STUDIO**

**Soirée d'ouverture**
***En partenariat avec Ciclic,***
***dans le cadre des 10 ans du Pôle patrimoine.***

# Ces films qui nous racontent

## Film de montage d'images d'archives

### 2016 / Noir et blanc et couleurs / sonore / 1h20

Ciclic et la Cinémathèque de Tours célèbrent le dixième anniversaire de la mission de sauvegarde du patrimoine cinématographique et audiovisuel régional en proposant en ouverture de la saison culturelle 2016-2017 la diffusion du long métrage *Ces films qui nous racontent*. Ce film de montage, réalisé à partir de films amateurs tournés entre 1925 et 1969 en région Centre-Val de Loire, est un voyage à travers l'objectif des cinéastes amateurs, leur(s) histoire(s) et notre histoire !

Vous découvrirez les premiers films de famille tournés par l'industriel Georges Caron en 1925 dans sa propriété de Ballan-Miré, les baignades dans le Cher de la famille Petit à l'été 1935, une fête de la jeunesse en présence de Jean Zay à l'île Arrault en 1936, le quotidien des écoliers de Meslay-le-Vidame en 1938, Orléans détruite en

**© Ciclic**

juin 1940, l'Occupation à Châtillon-Coligny, la Libération d'Auneau ou de Meung-sur-Loire en passant par la mécanisation du monde agricole dans l'après-guerre à Marchéville, les festivités de la Grande Semaine à Tours en 1959, de la foire commerciale de Pithiviers ou les manifestations de Mai 68 qui ont secouées Tours... ce sont autant de tranches de vie(s), de moments marquants de notre histoire individuelle et collective mais aussi du rire et de l'émotion auquel ce film nous convie.

*Ces films qui nous racontent* est né de la volonté d'exposer au public le travail de collecte, de conservation et de sauvegarde de l'important patrimoine cinématographique et audiovisuel amateur en région Centre-Val de Loire réalisé depuis 10 ans par Ciclic et de faire le point sur la qualité et la valeur documentaire des films amateurs collectés.

Conception : Gilbert Le Traon, Jean-Benoît Pechberty / Chef-opérateur : Gérard Sergent / Images additionnelles : Mado, Caroline et Ludo Rousseau-Coste / Montage : Jérémy Justice / Étalonnage : Anne-Sophie Justice / Choix et montage archives : Jean-Benoît Pechberty, Gilbert Le Traon / Voix : Anne-Elisabeth Le Félic / Mixage, sound design : Jean-Michel Cassini / Musique : Christophe Heyraud / Documentation, archivage : Joël Géhanin, Olivier Fourel, Adèle Mabed, Anthony Slimani, Caroline Rousseau-Coste / Télécinéma, numérisation : Joël Géhanin, Anthony Slimani / Distribution : Ciclic]

**Texte : Ciclic**

**Tarif unique : 3 euros**

## LUNDI 3 OCTOBRE - 19H30 - CINEMAS STUDIO

***Copie en provenance de la Cinémathèque Suisse, en présence d'un de ses représentants.***

# La Dernière Chance (*Die Letzte Chance*)

## De Leopold Lindtberg

**(1945)**

**Suisse/NB/1h53**

**© Cinémathèque Suisse**

Réalisation : Leoplod Lindtberg
Scénario : Richard Schweizer, Elisabeth Montagu
Photographie : Emil Berna
Montage : Hermann Haller
Musique : Robert Blum

**Interpretation**
Major Thelford : Ewart G. Morrisson
Lieutenant John Halliday : John Hoy
Sergent James R. Braddock : Ray Reagan
Le curé : Romano Calo
Luisa Rossi, Guiseppe Galeati

*Septembre 1943 en Italie du nord. Deux prisonniers de guerre, un Anglais et un Américain, s'évadent lorsque le train qui les conduit en Allemagne est bombardé. Ils ont pour objectif de rétablir le contact avec leurs troupes et rejoindre leurs unités. C'est alors que l'Italie signe l'armistice avec les alliés. Alors qu'ils s'apprêtent à fêter l'événement avec une jolie Italienne de rencontre, les deux soldats assistent impuissants à l'entrée fracassante des troupes allemandes dans ce petit village du nord de l'Italie. Ils n'ont alors plus d'autre choix que de passer la frontière avec la Suisse toute proche. Ils sont recueillis par un curé qui aide à passer la frontière ceux qui tentent d'échapper aux Allemands. Mais ils ne sont pas les seuls…*

Adapté d'une histoire vraie, le film *La Dernière Chance* débute avec un épisode important de l'histoire de l'Italie pendant la dernière guerre. En septembre 1943, l'Italie et les alliés signent l'armistice à l'arrivée en Calabre des troupes britannique et canadienne. Pris de court, le roi Victor Emmanuel d'Italie et le chef du gouvernement le maréchal Badoglio s'enfuient pour se mettre sous la protection des alliés. Cette fuite du roi entraîne la prise de Rome par les

Allemands qui envahissent une grande partie de l'Italie. Hitler ordonne la libération de Mussolini emprisonné depuis quelques semaines sur ordre du roi. Ces retournements de situation apportent une grande confusion tant auprès des populations locales que des prisonniers alliés qui viennent d'être libérés. Car ni les uns ni les autres ne s'attendaient à la réaction fasciste au nord et à l'intervention allemande. De nombreux soldats alliés sont alors capturés de nouveau, ou trouvent refuge auprès de la population. Ceux qui le peuvent, fuient par la Suisse.

Mais la frontière est fermée depuis août 1942. Seuls les réfugiés politiques sont admis. La directive précise que les juifs ne doivent pas être considérés comme réfugiés politiques. Ces mesures sont très critiquées par une large partie de la population, militaires compris, qui font souvent acte de "désobéissance civile" en laissant entrer de nombreux réfugiés.
En voulant mettre en scène cette difficile situation des réfugiés, Leopold Lindtberg et son scénariste Richard Schweizer, s'attirent la méfiance du gouvernement. Le tournage est compliqué car des sites où il est prévu de tourner certaines scènes sont interdits au dernier moment. Puis, lorsque le film est terminé, tout est mis en œuvre pour retarder sa sortie, au moins jusqu'à la fin de la guerre. Certaines personnalités militent même pour la destruction du négatif. Finalement, le film pourra sortir moyennant quelques modifications dans le montage final. Il est présenté à la première édition du festival de Cannes en 1946 où il reçoit un des grands Prix. Il connaît alors un succès mondial, et obtient un Golden Globe. De nombreuses personnalités telles que Georges Sadoul, Henri Langlois, Jean Grémillon, Alberto Lattuada ou Luigi Comencini recommandent ce film qui "présente avec rigueur les vicissitudes de la guerre et de la persécution". Ce qui n'a pas empêché le film de retomber dans l'oubli presque totalement pendant plus de 60 ans.
Sa récente restauration par la Cinémathèque suisse permet de faire redécouvrir ce film qui questionne par son thème plus que jamais actualité…

**Leopold Lindtberg (1902-1984)**

Leopold Lindtberg est né à Vienne en 1902. Il étudie l'histoire de l'art et la musique puis devient acteur de théâtre en Allemagne. A partir de 1928 il est metteur en scène à Berlin. Fuyant le nazisme, il se réfugie en 1933 en Suisse où il réalise des films pour la société Praesens à Zurich. Il se distingue par une qualité plastique des plans qui doivent beaucoup à Renoir qu'il admire. Il réalise son premier long métrage en 1935 *Jä-soo* puis enchaîne avec *Fusilier Wipf* en 1938, premier film post-synchronisé en Suisse. Ce film traite de la mobilisation pendant la Première Guerre mondiale et remporte

un grand succès. Il marque aussi la première collaboration entre Lindtberg et Richard Schweizer. Ce dernier signera tous les scenarii des films de Lindtberg jusqu'en 1951. En 1941, Lintberg signe *Les Lettres d'amour mal employées* qui obtient un prix à Venise. Son film suivant, *Marie-Louise*, en 1944 obtient l'Oscar du meilleur scénario. Puis, la consécration arrive avec *La Dernière Chance*, œuvre humaniste saluée à Cannes en 1946 et son film suivant, *Le Règne de Matto*, confirme sa renommée mondiale. En 1951, son film *Quatre dans une jeep* reçoit l'Ours d'or au festival de Berlin. Cependant ses films suivants déçoivent, sans doute à cause de scénarii moins construit (Schweizer n'est plus là) et d'une propension à laisser envahir ses récits par un "sentimentalisme trop conventionnel". Entre 1965 et 1968, il dirige le théâtre Schauspielhaus de Zurich (où il avait commencé à travailler à son arrivée en Suisse en 1933) et signe en 1970 une série policière très populaire à la télévision allemande.
Il meurt en Suisse à Sils-Maria en 1984.

**Filmographie** :

1935 : Jä-soo
1938 : Fusilier wipf
1939 : Brigadier Studer (Wachtmeister Studer)
1941 : Les Lettres d'amour mal employées (Die missbrauchten Liebesbriefe)
1942 : Der Schuss von der kanzel
1944 : Marie Louise
**1945 : La Dernière Chance (Die letzte Chance)**
1947 : Le Règne de Matto (matto regiert
1949 : Swiss Tour
1951 : Quatre dans une jeep (Die vier im jeep)
1952 : Notre village / Le Village près du ciel (Unser Dorf)
1954 : La Fille de la tempête (Daughter of the Storm)

**Sources :**
www.cinematheque.ch
Dictionnaire du cinéma Larousse dirigé par Jean - Loup Passek

## LUNDI 10 OCTOBRE - 19H30 - CINEMAS STUDIO

***Une soirée, deux films***

# Le rêve dans la hutte bergère (*Unelma karjamajalla*)

## De Teuvo Tullio

**1940**

**Finlande / Noir et blanc / 1h48**

Réalisation : Teuvo Tullio
Scénario : Ivar Johansson, Teuvo Tulio, d'après l'adaptation au théâtre du *Rêve dans la hutte bergère* écrit par Henning Ohlson.
Photographie : Eino Heino, Armas Fredman, Felix Forsman
Musique : Tauno Marttinen
Montage : Teuvo Tulio
Son : Harald Koivikko
Production : Teuvo Tulio

**© Tamasa**

**Interprétation**
Sirkka Valkama : Sirkka Salonen
La dame de Ylitalo : Olga Tainio
Aarne : Kaarlo Oksanen
Urho : Kyösti Erämaa
Kirsti Turja : Kirsti Hurme
Matti : Aku Peltonen
Aino : Varma Lahtinen
Kerttu : Ida Kallio

*Deux frères dirigent une grande ferme avec leur mère. L'aîné, travailleur et responsable, est l'opposé de son frère cadet Aarne, séducteur profitant des bonheurs de la vie. Une belle servante, innocente et pure, est amoureuse de Aarne qui l'oublie vite, lorsque Sirkka, une blonde qui se laisse séduire, arrive à la ferme. "*L'un est chrétien, l'autre un mauvais païen*" dit un employé de la ferme, pour qualifier les deux caractères très différents des deux frères.*

Pendant la guerre, en 1940, Teuvo Tulio veut divertir le public et choisit d'adapter une pièce populaire et romantique *Le Rêve dans la hutte bergère* de Henning Ohlson, après

avoir visionné une adaptation cinématographique suédoise. Il achète alors les droits et réécrit l'histoire en l'adaptant au contexte finlandais.
Tulio a pour habitude de travailler avec des acteurs non-professionnels. Pour ce film, Sirkka Salonen, la Miss Finlande de l'année, aussi Miss Europe, incarnant la fierté des Finlandais, est proposée à Teuvo Tulio, qui l'engage pour jouer le rôle principal.
La musique est très présente dans ce film de Teuvo Tulio. Elle accompagne les actions et donne le ton au récit. Les images de la nature, très fortes, ponctuent le film et marquent un contraste entre les scènes de dialogue, parfois conflictuelles et violentes, et la vie paisible des animaux de la ferme. Ainsi, cette nature paraît-elle indifférente face aux malheurs des hommes, qui entrainent les femmes dans leurs chutes.
La succession de plans influe sur le sens de la scène, et le spectateur comprend des actions seulement suggérées par des plans. Parfois les dialogues sont remplacés par un jeu de regard qui laisse deviner leurs pensées.
Un agneau égaré laisse entrevoir une métaphore, l'héroïne risque ainsi sa vie en descendant la falaise pour le retrouver, ce qui créé un moment de suspense et de poésie dans le récit. De plus, le jeu d'ombres et de lumières esthétise les plans, et apporte une dimension poétique.
La perdition, la déchéance du personnage masculin, entraine celle du personnage féminin qui arrive à sa perte. Les personnages de ce film sont plus sombres, plus violents que ceux du premier film de Tulio *Le Chant de la fleur écarlate*, marqué par le contexte de la guerre. On retrouve la présence de la religion, avec les retrouvailles dans l'église à la fin du film. Une fin d'ailleurs qui se veut moralisatrice avec la question de la rédemption, mais qui laisse le spectateur sur une note positive.

**Teuvo Tulio *(1912 - 2000)***

Méconnu du grand public, Theodor Tugai de son vrai nom, est né le 23 août 1912 en Russie. Il grandit avec ses grands-parents à la campagne en Lettonie, puis à l'âge de 10 ans, rejoint sa mère à Helsinki en Finlande, où il doit s'adapter à la ville.
Jeune homme, il se crée une première réputation d'acteur en jouant dans les films de Valentin Ivanoff (qui prendra le nom de Valentin Vaala), son ami proche qu'il a rencontré en faisant du patin à glace, et qui lui fait découvrir les salles de cinéma. Une envie commune de faire des films grandit, et ils persuadent un riche ami de la mère de Theodor, de devenir le mécène de leur premier film.

C'est en 1929 qu'ils réalisent leurs deux premiers films *Les Yeux noirs* et *Le Gitan charmeur*, tournés en décors naturels. Theodor écrira cinq films avec Valentin, et deviendra l'acteur principal.

Il prend le nom de Teuvo Tulio lorsqu'il commence à réaliser des films indépendants. Tulio ne connaît pas son père et vit avec une mère absente, ce qui lui inspire sa filmographie mélodramatique. Ses trois premiers films *Taistelu Heikkilän talosta* (1936), *Nuorena nukkunut* (1937) et *Kiusaus* (1938) ont disparu lors d'un incendie dans les années 1950.

Les films de Tulio sont souvent construits autour de la même histoire, qui dépeint la vie finlandaise à la campagne, avec un certain lyrisme, comme dans *Le Chant de la fleur écarlate* (1938). A partir de 1944, la guerre marque un changement dans l'œuvre de Teuvo Tulio. Le cinéaste souhaite montrer le fossé entre la campagne et la ville. Dans les films *C'est ainsi que tu me voulais* (1944) et de *La Croix de l'amour* (1946) on retrouve la même construction en flash-back, et la même histoire : la campagne représente le paradis où vit une jeune fille qui se laissera séduire par un homme qui l'attire à la ville, synonyme de perdition, lieu de débauche nocturne où la femme est exploitée.

Teuvo Tulio tourne ses films en deux versions linguistiques, pour toucher aussi le public suédois. Il est alors le seul cinéaste finlandais à le faire, avec les mêmes acteurs dans les deux versions.

Pendant dix ans, Teuvo Tulio collabore avec Regina Linnanheimo, son actrice fétiche. C'est à partir de *La Croix de l'amour (1946) qu'elle sera présente dans tous ses films, et deviendra une des premières vedettes du cinéma finlandais.*

La nature est donc très présente dans la filmographie de Tulio, indépendante et indifférente aux malheurs de l'homme. Cette nature dépasse l'homme et son caractère libertin.

La religion, tant narrative que visuelle, est également présente dans son œuvre, par la question de la morale et la possibilité de rédemption.

On peut noter l'inspiration du cinéma soviétique dans ses films, et notamment celui d'Eisenstein, par des contreplongées marquées qui mettent en valeur le corps des acteurs idéalisés, et le visage des actrices qui reflète la lumière. Son inspiration relève aussi de la place centrale de la musique qui accompagne les images en permanence, et l'importance du montage qui rythme images et musique pour accentuer les actions des personnages.

Entre 1936 et 1956, Teuvo Tulio réalise ses films et les produit lui-même. Tulio connait un essoufflement de sa carrière et rencontre alors des difficultés à financer ses films, peu soutenu par le public.

Son parcours s'arrête alors qu'il est âgé de 40 ans. Il termine presque sa carrière avec le film *Tu es entré dans mon sang* (1956), sur un scénario de Linnanheimo qui joue le rôle d'une femme hésitant entre deux hommes. Ce film marque également la fin de la carrière de l'actrice.

Ce cinéaste presque oublié et maudit dans les années 1960, 1970, est redécouvert grâce à la télévision qui

rediffuse ses films dans les années 1980. Une génération de chercheurs actuels s'intéresse aux thématiques et au style particulier de son œuvre. Les films de Teuvo Tulio se reconnaissent par un travail d'ombres et de lumières qui rappelle le courant expressionniste. L'érotisme des scènes de séduction donneront lieu à des coupes de la censure. Les codes du mélodrame sont accentués par la symbolique des décors et des accessoires.

Les thèmes centraux de ses œuvres comme les passions des corps, la déchéance des personnages, la prostitution, l'abandon des enfants, des héroïnes courageuses ou la place de l'alcool sont toujours soulignés par la musique.

**Filmographie**

Comme réalisateur
1936 : Taistelu Heikkilän talosta
1937 : Nuorena nukkunut
1938 : Kiusaus
**1938 : Le chant de la fleur écarlate (*Laulu tulipunaisesta kukasta*)**
1939 : Vihtori ja Klaara
**1940 : Le rêve dans la hutte bergère (*Unelma karjamajalla*)**
1944 : C'est ainsi que tu me voulais (*Sellaisena kuin sinä minut halusit*)
1946 : Le sang sans repos (*Levoton veri*)
1946 : La croix de l'amour (*Rakkauden risti*)
1947 : Intohimon vallassa
1949 : Hornankoski
1952 : La criminelle (*Rikollinen nainen*)
1953 : Mustasukkaisuus
1956 : Tu es entré dans mon sang (*Olet mennyt minun vereeni*)
1962 : Se alkoi omenasta
1973 : Sensuelle (*Sensuela*)

**Sources**
Rétrospective à la Cinémathèque française
http://www.cinematheque.fr/cycle/teuvo-tulio-242.html
Festival International du film de La Rochelle
http://www.festival-larochelle.org/festival-2012/retrospective/teuvo-tulio

## LUNDI 10 OCTOBRE - 21H30 - CINEMAS STUDIO

***Une soirée, deux films***

# Le Chant de la fleur écarlate (*Laulu tulipunaisesta kukasta*)

## De Teuvo Tullio

**1938 / Finlande / Noir et blanc / 1h50**

Réalisation : Teuvo Tullio
Scénario Yrjö Kivimies, Johannes Linnankoski d'après son roman *Le Chant de la fleur rouge*
Photographie : Fred Runeberg
Musique : Toivo Lampén
Montage : Teuvo Tulio
Son : Leo Salminen
Production : Teuvo Tulio

**© Tamasa**

**Interprétation**
Olavi : Kaarlo Oksanen
Kyllikki : Rakel Linnanheimo
Annikki : Mirjami Kuosmanen
Elli : Nora Mäkinen
Tumma : Birgit Nuotio
Pihlajanterttu : Maire Ranius
La prostituée : Sylvi Palo
Le patron : Aku Peltonen

*Olavi, issu d'une famille de riches fermiers, est chassé par ses parents après être tombé amoureux d'une domestique. Il devient alors flotteur de bois. L'homme passe d'une rive à l'autre et descend les cours d'eau, en séduisant les filles, de village en village. Puis un jour, il décide de se marier et s'installe dans sa propre ferme.*

Adapté du roman de Johannes Linnankoski, publié en 1905, *Le Chant de la fleur écarlate* est le plus ancien film conservé de Teuvo Tulio et le premier qu'il produit. Le livre à grand succès international, a été traduit en une vingtaine de langues, et a été adapté deux fois au cinéma en Suède. Le film rencontre le plus grand succès finlandais de l'année à sa sortie en 1938.

Dans ce mélodrame la nature tient un rôle symbolique. Pour chaque femme séduite, Olavi découvre un lieu de nature différent. C'est le lieu de la sensualité entre les personnages qui se cachent entre les branchages et s'aiment au bord de la rivière ou dans les champs. La nature sert alors de langage ou de métaphore, qui illustre les sentiments entre les personnages. Des images de la nature remplacent certaines actions qui sont alors simplement suggérées.

Dans de longues scènes de rivière, les femmes, tout comme les spectateurs, assistent aux actes héroïques d'Olavi qui descend les cours d'eau en équilibre sur un tronc d'arbre.

Olavi séduit les femmes grâce à un langage poétique. Mais le film, qui comporte finalement peu de dialogues, est assez contemplatif, composé principalement de plans fixes et de plans rapprochés des visages expressifs des acteurs qui regardent la caméra lors des champs contre-champs. On note tantôt une maîtrise des éléments présents au film, tantôt des maladresses assumées. Ce film rappelle l'esthétique naturaliste, avec des images documentaires contrastées par les envolées lyriques des personnages. La musique, avec emphase, accompagne toujours les actions et remplace parfois même les dialogues.

Une certaine naïveté est présente chez les personnages, certainement assumée par les acteurs, qui jouent sur les émotions des spectateurs et les rend sensibles. Olavi promet le mariage à plusieurs femmes qui se retournent contre lui ensuite. Il comprend alors son erreur, lorsqu'une d'entre elles lui dit *"C'est ainsi que tu me voulais"*. On constate donc que le désir de l'homme transforme les femmes en prostituées. La gaité du personnage se réduit en un caractère sombre d'un homme impulsif et violent.

**Biographie, filmographie et sources : page 13**

## LUNDI 17 OCTOBRE - 19H30 - CINEMAS STUDIO

### Dans le cadre du Festival Concerts d'automne

***Soirée présentée par Louis D'orazio***

# Le Carrosse d'or (*La carrozza d'oro*)

## De Jean Renoir

### 1952 / Italie-France / Couleur / 1h40mn

Réalisation : Jean Renoir
Scénario : Jean Renoir, Jack Kirkland, Renzo Avanzo, Giulio Macchi, Ginette Doynel, d'après *Le Carrosse du Saint-Sacrement* de Prosper Mérimée
Photographie : Claude Renoir, Rodolfo Lombardi
Montage : David Hawkins, Mario Serandrei
Décors : Mario Chiari
Musique : Antonio Vivaldi, Archangello Corelli

**© TF1 Droits audiovisuels**

**Interprétation:**
Camilla : Anna Magnani
Ferdinand, le vice roi : Duncan Lamon
Martinez : Georges Higgins
Felipe : Paul Campbell
Ramon, le toreador : Riccardo Rioli
Don Antonio : Odoardo Spadaro
L'évêque : Jean Debucourt
La marquise : Gisella Matthews
Isabella : Nada Fiorelli

*Camilla est comédienne dans une troupe de commedia dell'Arte. En proie au rêve de gloire, sa troupe accoste dans une colonie espagnole d'Amérique du Sud. Le bateau qui les abrite renferme un trésor : un carrosse d'or, commandé par le vice-roi. Ce dernier tombe sous le charme de la*

*comédienne, mais il n'est pas le seul. Ramon, un toréador, tente aussi de conquérir Camilla, au grand dam de Felipe, son premier soupirant.*

Jean Renoir signe son retour en Europe avec un film aux accents théâtraux et internationaux.

International, car il s'agit d'une coproduction franco-italienne, qui fait appel à des acteurs français (Jean Debucourt, alors sociétaire de la Comédie Française), italiens (Anna Magnani) ou encore anglais (Duncan Lamon). Le film est d'ailleurs en langue anglaise et non en français. Cela s'explique par les difficultés rencontrées par le producteur français, qui amoindrit sa participation financière de façon considérable. Il oblige de ce fait Jean Renoir à renoncer à la version française qui lui tenait tant à cœur, ainsi qu'à l'acteur français pressenti pour le rôle du vice-roi : Jean-Roger Caussimon, remplacé par Duncan Lamon. De plus, le cinéaste avait très envie de tourner en décors naturels mais devra se raviser. La plupart des bâtiments ayant dû être restaurés après la guerre, le décor ne se prêtait plus au contexte du XVIIIe siècle. Le film sera finalement entièrement tourné dans les studios Cinecittà, à Rome.

Théâtral, car le film débute par un rideau rouge que l'on voit s'ouvrir, suivi d'un travelling avant par lequel le cinéaste nous offre une mise en abime, au cœur d'une troupe de commedia dell'arte. Anna Magnani joue Camilla, Camilla joue Colombine. Le véritable accent italien de l'actrice apporte une légère touche de réalisme à ce film aux allures baroque, et lui donne une sonorité particulière.

Jean Renoir accorde en effet beaucoup d'importance à la sonorité de ses films. Un de ses assistants italiens lui fait découvrir la musique de Vivaldi, encore peu connue dans les années 50. Le compositeur "s'impose à lui", pour reprendre ses mots, jusqu'à le faire apparaître dans le scénario. Si aujourd'hui l'utilisation d'une telle musique dans un film nous paraît plus ordinaire, c'est à l'époque un choix très novateur, comme le souligne le spécialiste Olivier Curchod.

Premier film européen usant du Technicolor, les couleurs d'Arlequin et les dorures de la cour n'en ressortent que trop bien, offrant au spectateur un patchwork de couleurs vives. La confrontation entre ces deux communautés (troupe de théâtre d'un côté, cour du vice-roi de l'autre) en est d'autant plus marquée.

L'arrivée du carrosse d'or, commandé par le vice-roi, en est une illustration supplémentaire. Il arrive sur le même bateau que la troupe de théâtre, mais cette dernière est très mal perçue par la cour, alors que le carrosse a été payé par la caisse de l'Etat. Ainsi l'objet luxueux sera applaudi par les nobles, tandis que la troupe peinera à construire sa scène et à rameuter du public.

Renoir dépeint les réalités sociétales du XVIIIè siècle, par la présence des trois ordres de la société : le tiers-état (troupe de théâtre et premier public), la noblesse (le vice-roi et sa cour), et le clergé (évocation régulière puis présence de l'évêque). Sous des airs de comédie et d'intrigue sentimentale, on retrouve un ton juste quant au quotidien d'une troupe de théâtre de l'époque.

Celle-ci doit construire son théâtre, et peindre ses décors. Le spectacle est interrompu par le public : l'idée peut paraître incongrue aujourd'hui, pourtant il était courant à l'époque que les spectateurs soient dissipés. Ils pouvaient manger, boire, discuter, et même interpeller les comédiens. L'aubergiste explique aussi clairement les raisons des difficultés financières : les pauvres sont trop pauvres pour payer leur place, et il serait indécent de faire payer un noble.

Tout est une question d'étiquette. Pour cela, la scène de la représentation théâtrale au palais est très intéressante. La comédienne Camilla est affolée à l'idée d'avoir déplu à un tel public. Car être invité à jouer au palais est un privilège très recherché par les troupes théâtrales, cela assure un revenu et une notoriété. Or, la non-réaction des nobles est justifiée : tant que le vice-roi n'a pas commencé à applaudir, il est inconcevable que quelqu'un d'autre le fasse. Mais le spectacle a-t-il réellement plu ? La question reste ouverte car si tous les nobles applaudissent à leur tour, on entend certains d'entre eux réagir vivement à la "vulgarité" du théâtre. Encore une fois, la démonstration sociétale est très juste.

Le fameux carrosse d'or est à lui seul un symbole. On le pense d'abord comme une image de la toute-puissance du vice-roi qui le fait venir d'Italie jusqu'en Amérique du Sud.

Pourtant l'objet de toutes les convoitises ne lui appartient pas réellement puisqu'il l'a payé grâce à l'argent de l'Etat. Ses courtisans ne manquent pas de lui faire remarquer que le carrosse est de ce fait un symbole de l'Etat.

Ainsi, en l'offrant à la comédienne, le vice-roi commet un impair. La mise en abime s'achève symétriquement, la caméra s'éloignant peu à peu et laissant à nouveau découvrir la scène de théâtre dont les rideaux se refermeront.

**Sources :**

- *Le Carrosse d'or*, présenté par Olivier Curchod, 2015. DVD Collection Héritage.
- *Jean Renoir,* les Cahiers du Cinéma pour Le Monde, Collection grands cinéastes, Charlotte Garson, 2007.

**Biographie et filmographie** : Catalogue Cinémathèque de Tours 2014 - 2015

## LUNDI 24 OCTOBRE - 19H30 – CINEMAS STUDIO

# Une Saison italienne *(Noi Tre)*

## de Pupi Avati

**1983**

**Italie / Couleurs / 1h30**

Réalisation : Pupi Avati
Scénario : Pupi et Antonio Avati
Photographie : Pasquale Rachini
Montage : Amedeo Salfa
Costume : Alberto Spiazzi
Musique : Riz Ortolani

**Interprétation** :
Amadeus : Christopher Davidson
Leopold : Lino Capolicchio
Le cousin : Gianni Cavina
Maria Caterina : Ida di Benedetto
Le comte Pallavicini : Carlo Delle Piane
Giuseppe : Dario Parisini
Antonio Leda : Barbara Rebeschini
Le père Martini : Giulio Pizzirani

*En 1770, Amadeus Mozart, âgé de 15 ans à peine, part en voyage en Italie avec son père Léopold. Malgré son jeune âge, il est déjà auréolé d'une réputation de virtuose de la musique. A Bologne, le Père Martini le prend sous son aile, et entend bien présenter son protégé au concours d'entrée de l'Académie philarmonique de la ville.*

Après trois films biographiques plus ou moins réussis consacrés au prodige de la musique, *Whom the Gods Love* (1936) de Basil Dean, et deux oeuvres du réalisateur autrichien Karl Hartl, *Aimé des dieux (Wen Die Götter Lieben), et Mozart (Reich mir die Hand, mein Leben)* en 1955, Pupi Avati apporte sa pierre à l'édifice en proposant en 1984 sa propre vision de la vie de Mozart. Le projet de mettre en images cette période méconnue de la vie de l'artiste tire probablement sa source dans l'enfance du cinéaste à Bologne, à quelques pas de la villa Pallavicini où a séjourné le musicien pendant trois mois, alors âgé d'environ quinze ans. Avant de passer derrière la caméra, le réalisateur s'est lui-même essayé à la musique dans sa

jeunesse. Se pencher sur cet épisode particulier de l'adolescence de Mozart permet aussi au réalisateur italien de dépeindre une fois de plus sa région natale d'Emilie-Romagne, qui lui tient tant à coeur et qui a toujours occupé une place de choix dans sa filmographie. Ses images ensoleillées rendent compte des splendeurs de cette région. Malgré son sujet prestigieux, Avati réussit à briller par sa simplicité : le film est en fait le récit d'une adolescence "presque" comme les autres à Bologne.

Si la postérité a surtout retenu l'oeuvre baroque de Milos Forman, *Amadeus*, sorti en salles l'année suivante, le film de Pupi Avati possède des qualités indéniables. A partir de faits biographiques avérés, le cinéaste bâtit son intrigue très librement, et prend ses distances avec la réalité pour offrir au spectateur des scènes plus fantaisistes, voire poétiques. Il touche en fait à l'essence du personnage de Mozart : le mystère du génie du compositeur. Le comte Pallavicini ne dit-il pas à Léopold, le père du jeune prodige : *"Je sais bien que votre fils représente un mystère pour vous-même, et pas des moindres" ?* Mystérieux aussi est le jeu de Mozart et de ses deux amis adolescents qui ne se lassent pas de répéter une succession de mots, dans une sorte de code qui serait déchiffrable d'eux seuls *: "nuit, lune, forêt, étoiles, destins, nuages, adieux".* La neige se met à tomber inexpliquablement, en plein coeur de l'été, à la suite d'un pari par lequel Antonia, une jeune noble dont Mozart s'est épris, autorisait ce dernier à la courtiser s'il neigeait dans la nuit. Justement, les protagonistes gravitent autour d'un homme qui se fait appeler l'Empereur de l'Hiver qui est, quant à lui, obsédé par l'idée de perdre sa terre, au point de s'en faire servir une petite portion à chaque dîner. En parsemant son récit d'une certaine étrangeté, au travers notamment du personnage de l'Empereur, et de scènes symboliques, comme celle où les personnages égrainent ces mots comme une formule magique, Avati parvient à traduire la dimension divine de la musique de Mozart. Alors que Milos Forman montrait le sublime émergeant d'une galerie de personnages médiocres, le cinéaste italien filme le talent "divin" du musicien précoce comme le prolongement d'un monde pavé de manifestations divines.

Son approche diffère de la mise en scène opulente de Milos Forman : dans un entretien avec Pascal Mérigeau, il confiait qu'il trouvait *"vulgaire et réducteur de montrer le rapport du génie à son art".* Dès lors, il préfère *scruter* les singularités du génie dans les situations les plus quotidiennes.

Deux trames s'imbriquent : le début d'une complicité entre trois adolescents, Amadeus, le fils du comte Pallavicini et la jeune Antonia et, d'autre part, le rapport d'un génie à la "normalité" du monde qui l'entoure. Le cinéaste établit un parallèle troublant entre l'adolescent Mozart et un cousin des Pallavicini, réputé fou. Ce dernier est contraint de partir pour l'asile. Lorsque Mozart quitte lui aussi la ville de Bologne, les grands traits de la mise en scène répondent à la séquence du départ de son cousin : le

réalisateur semble suggérer que ces personnages sont tous deux contraints à la marginalité, du fait de leur "anormalité". Un dilemme se pose : faut-il étouffer sa personnalité singulière pour s'insérer sans heurts dans la société ou assumer au contraire ses dons inhabituels ?
Pupi Avati a travaillé sur son scénario en étroite collaboration avec son frère. Selon certains critiques, l'oeuvre finale n'est pas tant un film sur Mozart qu'un film "mozartien", par sa gaité, sa légèreté, son rythme, sa théâtralité, mais également la présence en filigrane de l'envers de toutes choses, leurs facettes nocturnes : la folie, les adieux et la mort. *Si* Avati avançait que l'absence de ses intrigues du *"message politique [si] déterminant dans le cinéma",* et son oubli volontaire des problèmes sociaux et politiques, l'excluaient de la sphère des cinéastes privilégiés par la critique, il est reconnu aujourd'hui pour avoir été un réalisateur influent d'un cinéma italien qui cherchait un nouveau souffle après la fin de son âge d'or.

***Sources :***
*http://www.laspeziaoggi.it/*
La revue du Cinéma *n°411 – décembre 1985*
Cinéma – *article "Le premier amour de Mozart"*

**Giuseppe, dit Pupi, AVATI (1938)**

Pupi Avati est né le 3 novembre 1938 à Bologne dans une famille bourgeoise. Après son baccalauréat scientifique, il suit des études de sciences politiques à l'université de Florence sans obtenir de diplôme. Il travaille alors dans une entreprise et en parallèle apprend à jouer de la clarinette. Au cours des années 60, il décide de se mettre à la lecture afin de trouver un moyen de communiquer plus efficace. Il commence à penser à son premier long métrage, *Balsamus l'uomo di Satana,* en 1964 mais devra attendre 1968 pour le réaliser grâce à la société de production Magic Film et à un soutien financier local. Cette première réalisation annonce déjà l'intérêt de ce réalisateur pour le genre fantastique. Cependant la distribution de ce film n'a pas été soutenue. Le film attendra deux ans avant de sortir en salle et n'obtiendra pas une grande renommée.
En 1969, il réalise *Thomas…Gli Indemoniati* avec des moyens plus limités que pour son premier film. Pour le réaliser, Pupi Avati s'est proposé comme co-producteur, mais le distributeur a refusé de payer le film après son visionnage. Bien que présenté au Festival de Locarno en 1970, le film ne sera pas distribué en Italie. *Thomas… Gli Indemoniati* raconte l'histoire d'une compagnie

théâtrale qui participe à une séance de spiritisme.

Après ce nouvel échec, Pupi Avati travaille sur un nouveau scénario, *La casa dalle finestre che ridono* mais qu'il laissera de côté pendant plusieurs années. Il part s'installer à Rome pour être un metteur en scène plus « traditionnel ». Il rencontre alors l'acteur Ugo Tognazzi, à qui il soumet un scénario. Grâce à son aide, Pupi Avati a le soutien de l'Euro International Films afin de réaliser *La Mazurka del barone della santa e del fico fiorone* en 1974.

En 1975, il contribue au scénario de *Salò o le 120 giornate di Sodoma* de Pasolini. La même année il réalise *Bordella,* une comédie poussant à la satire politique. Pour ce film, Pupi Avati fut condamné à une peine d'un an et deux mois pour obscénité et le film fut saisi le lendemain de sa sortie. Le réalisateur a été acquitté en appel et le film put ressortir après un an et quatre mois de blocage. Malgré son succès à son premier jour, le film ne retrouva pas son public après.

En 1976, il crée avec son frère et Gianni Minervini, la société A.M.A Production qui permet la réalisation du film *La case dalle finestre che ridono* la même année. Ce film d'horreur s'inspire de la découverte d'un squelette de femme dans la tombe d'un curé. Pupi Avati réalise donc une histoire autour d'un village d'Emilie-Romagne (région d'Italie) où un homme découvre l'existence de rites sataniques et de sacrifices humains. Ce film est un succès commercial à sa sortie.

Ensuite la carrière de Pupi Avati fut une recherche constante d'éclectisme tant dans le format (télévision, cinéma) que dans les genres avec des films d'horreur, des comédies, des films fantastique, et des films musicaux.

Malgré ses nombreuses productions, Pupi Avati obtient une reconnaissance internationale seulement dans les années 1990 avec notamment *Fratelli o Sorelle* (1991). Il sera d'ailleurs membre du jury des longs métrages au festival de Cannes 1994.

Pupi Avati est un réalisateur représentatif de la difficulté du renouveau du cinéma italien. Sa volonté de mettre en avant la culture de sa province, l'Emilie-Romagne, et la diversité de ses productions, font de lui un grand nom du cinéma contemporain de son pays.

**Filmographie** :

1968 : Balsamus l'uomo di Satana
1970: Thomas e gli indemoniati
1974: La Mazurka del barone, della santa e del fico fiorone
1975: La Cage aux minets (*Bordella*)
1976: La maison aux fenêtres qui rient ( *La casa dalle finestre che ridono*)
1978: L'étrange visite (*La Strelle nel fosso)*
1978: Jazz Band
1979: Cinema !!!
1981: Aidez moi à réver (Aiutami a sognare)
1982: Dancing Paradise

1983: Zeder
1984: La Balade inoubliable
**1984: Une Saison italienne (*Noi tre*)**
1985: Impiegati
1985: Festa di Laurea
1986: Regalo di Natale
1987: Ultimo minuto
1987: Sposi
1989: Histoire de garçons et de filles ( *Storia di ragazzi e di ragazze)*
1990: Bix
1991: Fratelli e Sorelle
1993: Magnificat
1993: L'Amico d'infanzia
1994: Dichiarazione d'amore
1996: L'Arcano incantatore
1996: Festival
1997: Le Témoin du marié (*Il testimone dello sposo*)
1999: Le Sentier des anges (*La via degli angeli)*
2000: I Cavalieri che fecero l'impresa
2003: Un Coeur ailleurs (*Il Cuaro altrove*)
2005: Ma quando arrivano le ragazze
2005: La Sconda notte ni nozze
2007: The Hideout (*Il Nascondiglio)*
2008: Le Père de Giovanna (*Il Papà di Giovanna)*
2009: Gli amici del bar margherita
2010: Il figlio più piccolo
2011: Une jeunesse infinie (*Una sconfinata giovinezza)*
2011: Le Grand coeur des femmes (*Il cuore grande delle ragazze)*

**Sources** :
Cinema n°461
Cinema n°478
Image et Son n°388
Positif n° 264, Positif n°616

## VENDREDI 28 OCTOBRE - 15H30 - Espace Villeret

***Séance jeune public, proposé en partenariat avec la Programmation jeune public***

***Charley Bowers en folie.***

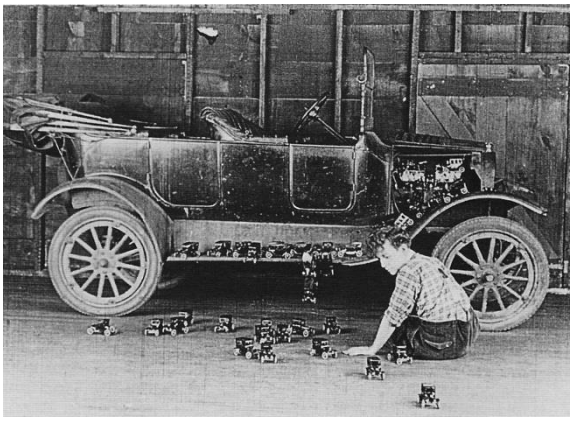
Venez à la découverte de cette personnalité énigmatique et très amusante des débuts du cinéma américain. Ses films sont bourrés de trouvailles absurdes. Il y mêle animation et captation du réel pour donner naissance à des scènes époustouflantes totalement inédites à l'époque. C'est ce qui fait de Charley Bowers un précurseur du cinéma de son temps, à l'instar d'un Charlie Chaplin ou d'un Buster Keaton.

**Tout public à partir de 5 ans.**

## Pour épater les poules (*Egged on*)

**Images du réel - 23 minutes – Bande sonore musicale.**

Bricolo travaille dur pour inventer une machine à rendre les œufs incassables. Après des débuts difficiles, Bricolo va se retrouver dépassé par sa propre machine.



**© Lobster**

## There it is

**Mélange images animées et captation du réel – 24 minutes – Bande sonore musicale.**

Il se passe de bien curieux événements dans la résidence Frisbie… Un agent de Scotland Yard est appelé à la rescousse pour le lever le mystère. Les effets spéciaux (objets invisibles, superpositions) sont indémodables, ils font rire aujourd'hui encore et sont vraiment étonnants pour l'époque.

**Tarif unique : 3 €**
**Réservation conseillée au 02 47 74 56 05**

## Charley Bowers (1889-1946)

Charley Bowers est un réalisateur et acteur américain. Pionnier du film d'animation, son apport au cinéma est tombé dans l'oubli : les ouvrages des spécialistes estiment davantage les œuvres de Charlie Chaplin, Buster Keaton ou encore Harold Lloyd, avec lesquels Bowers partage un goût pour l'humour burlesque et le *slapstick*.

Quiconque s'attache à rendre compte de la vie du réalisateur est confronté à sa personnalité mythomane. Les récits sur son enfance paraissent fous : il serait l'enfant d'un médecin irlandais et d'une comtesse française. Vers l'âge de cinq ou six ans, il aurait appris le métier de funambule auprès d'un artiste. Intéressé par ce talent prometteur, un directeur de cirque aurait enlevé le garçon pour l'intégrer à sa troupe. Ramené dans son foyer par son oncle deux ans plus tard, le cinéaste semble avoir eu ensuite mille existences, tour à tour garçon d'ascenseur, jardinier, voire même jockey, cowboy ou dresseur de chevaux, pour subvenir aux besoins de sa famille après le décès de son père qui ne s'était pas remis de son enlèvement. Ces récits sont toutefois à prendre avec des pincettes et ne résultent peut-être que d'affabulations de la part du cinéaste. Celui-ci se tourne finalement vers le théâtre, sur la scène en tant que comédien, mais également en coulisses en créant des décors et des costumes.

Lors d'un banquet, Bowers se fait remarquer en exécutant des caricatures et le Jersey City Journal lui offre un emploi de dessinateur. Il prolongera cette expérience au sein du *Chicago Tribune* et du *Chicago Star.* Par ailleurs, il débute au cinéma en adaptant des bandes dessinées, comme la série de Rudolph Dirks intitulée *Pim Pam Poum (The Katzenjammer kids).* En compagnie du canadien Raoul Barré, il fonde en 1916 la société Mutt and Jeff, destinée à transposer à l'écran les bandes dessinées de Bud Fisher, qui rachètera lui-même la société de Barré et Bowers. Bowers affirme être à l'origine d'environ 250 ou 300 épisodes de la série, tandis que Fisher s'en attribue l'entière paternité. Petit à petit, le cinéaste élabore une technique permettant de mêler prises de vue réelles et animation image par image qui portera son nom : le Bowers' Process.

Artiste aux talents multiples, il construit ses scénarios, produit ses films dont il est également l'interprète "lunaire", et réalise lui-même les nombreuses animations de ses oeuvres. S'il filme parfois les séquences qu'il a écrites, il fait aussi souvent appel à Harold L. Muller. Particulièrement prolifique dans les années 20, il réalise une série de 16 films connus sous le nom de *"Whirlwind Comedies",* où il déploie ses talents de « truquiste » dans les aventures de son héros Bricolo : leviers, poulies, roues, pistons, sont convoqués dans des intrigues

fantastiques pour produire des effets visuels prodigieux.

Les sources d'information sur la carrière du cinéaste américain en ce qui concerne la décennie suivante sont malheureusement très rares. On sait qu'il a réalisé son unique film parlant, *It's a bird*, en 1930. Il ne cherchera pas à approfondir les possibilités du cinéma parlant par la suite. En effet, le Bowers' Process était déjà complexe à mettre en place et nécessitait une grande précision afin que les figures produites en animation ne tranchent jamais avec l'arrière-plan filmé dans l'environnement réel, et l'ajout d'enregistrements sonores auraient encore rallongé le tournage. Bowers s'est consacré à la publicité en réalisant des courts-métrages pour des marques de bière ou des industries pétrolières. Il publie également des livres pour enfants tout en poursuivant périodiquement la réalisation de dessins animés sous la houlette de Walter Lantz, célèbre pour sa participation à la création de personnages tels que Woody Woodpecker. Il travaille aussi pendant ces années-là à la mise au point d'un appareil de projection sans pellicule, le Bowers' Movie Book. En 1941, Bowers, malade, se retire des plateaux de cinéma.

Il n'existe plus aujourd'hui qu'un seul de ses films aux Etats-Unis, sa filmographie étant dispersée dans les pays d'Europe. A la fin des années 60, Raymond Borde, directeur de la Cinémathèque de Toulouse, trouva plusieurs pellicules nommées "Bricolo", mais c'est véritablement en 1978, au festival d'Annecy, que le public découvre les aventures de ce héros bricoleur et inventeur à l'imagination débridée, sorte d'alter-ego du cinéaste américain. Celui qu'André Breton qualifiait dans les années 30 de "perle noire du cinéma surréaliste" sera ainsi réhabilité au fil des ans.

La société de production Lobster Films, qui a largement contribué à la reconnaissance internationale du talent de Bowers, n'a de cesse, depuis 1992, de rechercher des copies de ses œuvres. L'ingéniosité de Bowers pour les scènes de métamorphose, ses trouvailles visuelles qui font parfois même émerger de petites voitures des œufs d'une poule, ont fait de lui un précurseur du cinéma. Le chroniqueur James R. Quirk parlait du cinéaste en ces termes élogieux : *"Pour Bowers, impossible n'est pas anglais. Sa vie aura été aussi invraisemblable que son génie. Ouvrez l'œil et le bon sur ce petit grand homme."*

**Filmographie :**

1915 – 1921 : série *Mutt and Jeff* (films perdus)
1918 : *A.W.O.L.*
**1926 : *Egged on* (*Pour épater les poules*)**
1926 : *Fatal Footstep* (*Le Roi du charleston*)
1926 : *He Done His Best* (*Une Invention moderne*)
1926 : *Now You Tell One* (*Non tu exagères !*)

1926 : *A Wild Roomer* (*Un drôle de locataire*)
1927 : *Enough Is Plenty (*film perdu)
1927 : *Gone Again* (film perdu)
1927 : *He Couldn't Help It* (film perdu)
1927 : *Bricolo inventeur* (*Many a Slip*)
1927 : *Nothing Doing*
1927 : *Shoosh* (film perdu)
1927 : *Steamed Up* (film perdu)
1927 : *The Vanishing Villain* (film perdu)
1927 : *Why Squirrels Leave Home* (film perdu)
1928 : *Goofy Birds* (film perdu)
1928 : *Hop Off* (film perdu)
1928 : *Say Ah-h!*
**1928 : *There It Is***
1928 : *Whoozit*
1928 : *You'll Be Sorry* (film perdu)
1930 : *It's a Bird*
1935 : *Believe it or don't*
1939 : *Pete Roleum and his Cousins*
*1940 : Oil can – and does !*
1940 : *Pop and Mom in Wild Oysters*

**Sources :**
Livret de présentation de Charley Bowers réalisé par la société de production Lobster Films.
*Les petits maîtres du burlesque américain, 1902-1929,* de Jean-Jacques Couderc
https://silentology.wordpress.com/
http://www.tamasadiffusion.com/sitesofficiels/bricolo/bricolo-index.html
http://cinema.arte.tv/fr/

**LUNDI 31 OCTOBRE – 19H30 – CINEMAS STUDIO**

***Hommage à Patrice Leconte, en sa présence***

# Monsieur Hire

## De Patrice Leconte

**(1989)**

**France / Couleurs / 1h16**

**© Pathé distribution**

Réalisation : Patrice Leconte
Scénario : Patrice Leconte et Patrick Dewolf d'après le roman de Georges Simenon « Les Fiançailles de Mr Hire »
Photographie : Denis Lenoir
Décors : Ivan Maussion
Musique : Michael Nyman
Montage : Joëlle Hache

**Interprétation**

Monsieur Hire : Michel Blanc
Alice : Sandrine Bonnaire
Emile : Luc Thuillier
L'inspecteur : André Wilms

*Un homme discret se contente d'observer une femme à travers ses carreaux. Lorsque Alice, sa voisine d'en face provoque leur rencontre, Monsieur Hire est pris au dépourvu et tombe sous le charme de cet être qu'il a tant observé et qu'il croit bien connaître. Son innocence et sa naïveté vont lui valoir d'être suspecté de meurtre à la place du fiancé d'Alice. Celle-ci va alors maintenir l'illusion d'un amour possible avec son lugubre voisin, pour que ce dernier garde le silence sur ce qu'il a vu.*

Michel Blanc utilisé ici à « contre-emploi » est métamorphosé dans ce rôle qui le change des *Bronzés* et de la bande du Splendid. Il interprète Monsieur Hire, un homme solitaire au regard austère et à la peau aussi blanche et froide que le marbre. Il est tailleur et n'a pour compagnie que ses souris blanches qu'il observe. Car observer les autres est son occupation préférée. Sous des airs de voyeur pervers Monsieur Hire épit les gens et se distrait à imaginer leur vie, la gare étant pour lui un lieu de prédilection pour exercer son petit jeu. Dans son voisinage, on se méfie de cet homme d'ombre, « plus neutre que les autres, mais trop ostensiblement discret pour

passer réellement inaperçu ». Tous le méprisent, sauf sa voisine d'en face, récemment arrivée dans ce quartier. Un peu à la manière du journaliste L.B Jeffries dans *Fenêtre sur cour* (*Rear window*) d'Alfred Hitchcock, l'homme scrute chaque faits et gestes d'Alice. Il va jusqu'à essayer de reconstituer l'odeur exacte de son parfum. Mais entre les deux personnages, une barrière subsiste toujours. Si elle n'est plus physique (fenêtre ou porte qui les sépare, lumière qui les distingue) elle est mentale. En effet Alice feint d'être attirée par cet homme « à la fois trop humain et trop monstrueux pour faire partie du monde des Hommes ». Elle préfère la sécurité de sa petite histoire ennuyeuse avec Emile au « voyeurisme du désir amoureux » de Monsieur Hire qui l'attire en même temps qu'il l'effraye.

Avec son film *Monsieur Hire,* Patrice Leconte s'inspire du célèbre livre de Georges Simenon *Les Fiançailles de Mr Hire* adapté une première fois par Julien Duvivier (*Panique* en 1946, voir page 97). Pour Patrice Leconte ce roman est « presque déjà cinématographique » mais aussi « sensuel, trouble et pervers ». Patrice Leconte livre une nouvelle version de l'histoire en s'intéressant plutôt au désir amoureux, à la sensibilité des personnages et à leurs sentiments qu'à l'intrigue policière. Le montage de *Monsieur Hire* est directement inspiré de l'univers de la bande dessinée dont Patrice Leconte est lui-même issu. Le film tourné en studio est donc truffé de raccourcis et d'ellipses narratives qui semblent précipiter les personnages vers l'immoralité et la corruption.

*Monsieur Hire* marque avec les films *Tandem* (1986), *Le Mari de la coiffeuse* (1990) et *Tango* (1992) une nouvelle orientation dans le cinéma de Patrice Leconte. Plus subtil, *Monsieur Hire* s'inscrit dans la lignée des « films d'auteur ». Ce drame, adaptation d'un livre assez « noir, pessimiste, voire désespéré » est sublimé par une lumière crépusculaire dans certaines scènes et glaçante dans d'autres.

La musique, le plus souvent des violons, vient ajouter de l'étrangeté voire même du suspense à l'atmosphère dramatique, sans la rendre lourde ou ennuyeuse. Elle révèle au contraire les tourments des personnages et fait de *Monsieur Hire* un film beaucoup plus personnel, une proposition de lecture du désir amoureux.

**Sources :**

Avant-scène cinéma, août 1989, n°383/384
La revue du cinéma, 1989, hors-série n°XXXVI
www.telerama.fr
Conférence de presse Canne 1989

**Patrice Leconte (1947)**

Réalisateur, coscénariste, et acteur français, Patrice Leconte est né à Paris en 1947.

Il passe son enfance à Tours et se nourrit du festival du court métrage de la ville auquel il assiste de nombreuses fois. « Décisif » selon lui pour sa future carrière dans le cinéma français, ce festival lui a rendu possible la rencontre avec des réalisateurs renommés tels que Roman Polanski, Agnès Varda et bien d'autres… La volonté de rendre son cinéma proche du public va habiter à partir de là chacun de ses films aussi diversifiés soient-ils.

A partir de 1967, Patrice Leconte étudie le cinéma à l'IDHEC (Institut des hautes études cinématographique de Paris). Il réalise plusieurs courts métrages dont *Le Laboratoire de l'angoisse* (1971), entrée en matière dans son univers loufoque et décalé qui aura des accents plus graves dans *La Famille heureuse* (1973) dans lequel il dresse le portrait satirique d'une famille.

*Les Vécés étaient fermés de l'intérieur* (1975) son premier long métrage, annonce le ton de son cinéma : parodique, caricatural, inspiré au tout départ par l'univers de la bande dessinée, milieu dans lequel il a travaillé en tant qu'auteur dessinateur de 1970 à 1975.

Patrice Leconte acquiert le succès avec des films insolites et déconnectés du quotidien. Ce sont des enchaînements de gags et autres comiques de situation rythmés par des dialogues plein d'humour et dont la force réside dans le jeu des acteurs. Ainsi, avec la bande du Splendid, il réalise *Les Bronzés* (1978) adaptation de la pièce de café-théâtre *Amours, coquillages et crustacés* dont les acteurs principaux sont Marie-Anne Chazel, Christian Clavier, Thierry Lhermitte… Ses protagonistes restent en prise avec le réel à travers des situations comiques, cocasses vécues par des personnages s'apparentant à des « gens normaux ». Ce film culte aura ses adeptes parmi le grand public, ce qui vaudra à Patrice Leconte de réaliser un second film *Les Bronzés font du ski* en 1979. Son cinéma très varié prendra un autre tournant avec des films comme *Les spécialistes* (1985) porté par le duo Gérard Lanvin et Bernard Giraudeau. Il s'agit d'une histoire de braquage qui tord le cou à certains préjugés des films d'action.

Avec une série d'œuvres plus personnelles telles que : *Tandem* (1986), *Le Mari de la coiffeuse* (1990) mais surtout *Monsieur Hire* (1989) Patrice Leconte réalise des films « d'auteur », plus poétiques et sentimentaux. Ces films démontrent une grande rigueur de la part du réalisateur quant à l'esthétique et à la direction de ses acteurs. Mais Patrice Leconte ne s'arrête pas là. Avec *Ridicule* (1996), il ne cesse de surprendre et formule une vive critique sociale sous forme de fresque en costumes pour laquelle, lors de la 22e cérémonie des César, il recevra le prix

du meilleur film et celui du meilleur réalisateur.
En 1997, *Une Chance sur deux* est un échec. Bien que porté par deux grands noms du cinéma français, Jean Paul Belmondo et Alain Delon, le film est mal aimé du public. Patrice Leconte revient ensuite à un cinéma plus en finesse avec *La Fille sur le pont* (1998), film en noir et blanc où se rencontrent deux personnages malmenés par la vie. Le réalisateur dit souvent se laisser porter par le hasard, le hasard d'entendre une musique de Baschung ou de réunir dans un film deux acteurs rencontrés à une terrasse de café, ce qui donnera le film *Félix et Lola* (2001). Selon lui « le cinéma n'est qu'une affaire de « confiance, de désir et de séduction ». Il faut croire que le réalisateur aime jouer sur cette ambivalence entre films qui nous attirent et qui nous repoussent. Une chose est sûre, le cinéma de Patrice Leconte est riche et ne cesse de nous surprendre tant par les sujets abordés que par les manières de réaliser ses films.

**Filmographie (cinéma longs métrages)**

1975 : *Les Vécés étaient fermés de l'intérieur*
1978 : *Les Bronzés*
1979 : *Les Bronzés font du ski*
1981 : *Viens chez moi, j'habite chez une copine*
1982 : *Ma femme s'appelle reviens*
1983 : *Circulez y'a rien à voir !*
1985 *: Les spécialistes*
1986 : *Tandem*
**1989 : *Monsieur Hire***
1990 : *Le Mari de la coiffeuse*
1991 : *Contre l'oubli*
1992 : *Tango*
1994 : *Le Parfum d'Yvonne*
1995 : *Lumière et compagnie*
1996 : *Les grands ducs*
1996 : Ridicule
1998 : *Une Chance sur deux*
1999: *La Fille sur le pont*
2000 : *La Veuve de Saint Pierre*
2001 : *Félix et Lola*
2002 : *Rue des plaisirs*
2002 : *L'Homme du train*
2004 : *Confidences trop intimes*
2004 : *Dogora*
2006 : *Les Bronzés 3, amis pour la vie*

2006 : *Mon meilleur ami*
2007 : *Dix films pour en parler*
2009 : *La Guerre des miss*
2011 : *Voir la mer*
2012 : *Le Magasin des suicides*
2013 : *Une Promesse*
2013 : *Music*
2014 : *Une Heure de tranquillité*
2016 : *Mamie Loto*

**Sources :**

Dictionnaire du cinéma Larousse
Les cahiers du cinéma, Mai 1981, n°323/324
data.bnf.fr
Le nouvel Obs, 25 Mars 2001, *Cette fois Leconte est bon*
*Tours Capitale du court-métrage*, Donatien Mazany

## LUNDI 7 NOVEMBRE – 19H30 – CINEMAS STUDIO

***Cycle Amérique paranoïaque, en partenariat avec les Studio***

# Les Hommes du président
## de Alan J. Pakula
### 1976
### Etats-Unis / Couleurs / 2h18mn

Réalisation : Alan J Pakula
Scénario : William Goldman, d'après l'oeuvre de Carl Bernstein et Bob Woodward
Photographie : Gordon Willis
Montage : Robert L. Wolfe
Musique : David Shire
Décors : George Jenkins

**Interprétation:**
Carl Bernstein : Dustin Hoffman
Bob Woodward : Robert Redford
Harry M.Rosenfeld : Jack Warden
Howard Simons : Martin Bolsam
Gorge profonde : Hal Holbrook
Ben Bradlee : Jason Robards
Juddy Hoback : Jane Alexander
Madame Debbie Sloan : Meredith Baxter

*A Washington, dans la nuit du samedi 17 Juin 1972, cinq hommes sont arrêtés au cours d'un cambriolage au sein du quartier général du parti démocrate, situé dans le complexe immobilier du Watergate. Deux journalistes du Washington Post, Carl Bernstein et Bob Woodward, enquêtent alors sur cette affaire qui aura des répercussions bien plus importantes qu'une simple affaire de cambriolage…*

Le 19 Juin 1972, le Washington Post publie un article soulignant le lien entre l'un des cambrioleurs du Watergate et le Comité pour la Réélection du Président Nixon. Finalement les journalistes Bernstein et Woodward vont approfondir leur investigation et découvrir la mise en place d'un réseau pour contrôler, saborder et détourner les candidatures s'opposant à Nixon pour la présidentielle de 1972. Au fur et à mesure de leurs découvertes, ils publieront les noms des différentes personnes impliquées par ces pratiques illégales dont les chefs de cabinet de la Maison Blanche, les conseillers juridiques, le conseiller aux affaires intérieures, trois ministres de la Justice, tous proches de Nixon. Afin de

découvrir la vérité dans cette affaire, les deux journalistes du Washington Post ont « suivi l'argent » de la campagne de réélection de Nixon et ont reçu différents témoignages qu'ils ont pu recouper afin d'avoir des preuves solides de ce qu'ils avançaient. Bien que Nixon fut réélu le 7 novembre 1972, l'affaire mise en avant par les médias et relayée par la justice pris une telle ampleur qu'elle conduisit Nixon à la démission le 9 août 1974 et à l'inculpation de plus de 70 personnes dont des hauts fonctionnaires de l'Etat américain.

Robert Redford s'est passionné pour cette affaire dès 1972. En pleine promotion de *Votez McKay,* il s'intéresse autant aux faits relatés par ces journalistes que par leur collaboration insolite pour dénoncer les abus politiques. En 1974 alors que Bob Woodward et Carl Bernstein publient *All the president's men,* Robert Redford achète les droits du livre via sa société de production Wildwood Enterprises (pour 450 000 dollars) et demande à Alan J. Pakula d'en faire l'adaptation. La Warner Bros ne voulait pas produire un film dont tout le monde connaissait la fin et imposa alors à Robert Redford de jouer dans ce film afin de s'assurer un minimum d'entrées. Suite à de nombreuses réécritures du scénario original de Goldman par Goldman, Bernstein avec sa petite amie de l'époque Nora Ephron (future scénariste de *Quand Harry rencontre Sally*), Pakula et Redford ; le film put être tourné. Par souci de réalisme, le tournage commence dans les locaux du Washington Post, mais les journalistes jouant devant la caméra, la décision est prise de reconstituer à l'identique la salle de rédaction dans les studios de la Warner Bros. La méticulosité du réalisme est poussée au point que les journalistes et employés du journal vident leurs bureaux et poubelles de tout ce dont ils n'avaient pas besoin pour fournir les accessoires du film. Le réalisme de ce film se retrouve en de nombreux autres détails comme l'utilisation des véritables images audiovisuelles de Nixon ou le simple fait que Franck Wills, l'agent de sécurité du Watergate en 1972, joue son propre rôle.
Robert Redford et Dustin Hoffman vont passer presque trois mois aux côtés des journalistes et au sein de la rédaction du Washington Post afin d'incarner au mieux Bob Woodward et Carl Bernstein.
Alan J. Pakula va abonder dans ce sens en préservant certaines scènes qui n'étaient pas prévues sur le script. On peut citer la scène où Robert Redford se trompe de nom au téléphone mais se rattrape aussitôt ou bien l'arrivée de l'actrice Jane Alexander sur le plateau de tournage, qui sans passer par la costumière et la maquilleuse, tournera sa scène avec Dustin Hoffman.

Une des difficultés rencontrées pour ce film fut de créer une véritable tension dramatique sans mouvement. Ce film « dépend totalement des mots » qui permettent au spectateur de suivre le déroulement de l'investigation par la discussion entre les deux journalistes et avec les différentes personnes interrogées. Aucun cabotinage ne se fait par le jeu des acteurs, seuls sont

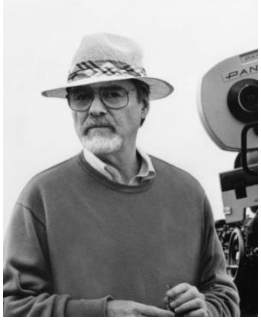
montrées leur concentration et leur acharnement pour découvrir la vérité.

Cependant on ne peut limiter *Les Hommes du Président* à une reconstitution fidèle de l'histoire au vu du travail visuel réalisé par Gordon Willis et Alan J. Pakula. En effet le jeu des lumières plonge Washington et ses lieux dans le noir tandis que les bureaux de rédaction sont sous une lumière blanche et crue. Certains caractères sont aussi révélés non par leurs mots mais par la lumière sous laquelle ils sont filmés, comme le personnage de Gorge Profonde dont le corps restera dans l'ombre et dont seul le visage est faiblement éclairé. Les métaphores visuelles se déroulent aussi par les procédés de caméra comme l'illustre la scène où Carl Bernstein et Bob Woodward cherchent des documents dans la bibliothèque du Congrès. Ils sont filmés en plongée avec un éloignement progressif de la caméra ce qui donne une dilatation du temps et renforce leur acharnement. Ce film illustre l'importance du journalisme politique et de la puissance qu'il peut avoir quand le pouvoir est corrompu.

**Sources**:

Positif n°186, *Le cinéma américain 1971-1983* de Freddy Buach
*Une renaissance américaine* de Michel Ciment, cineteleandco (site internet sur 50 secrets du tournage)
Le Washington Post (article sur le 40ème anniversaire du film)
John Boorstin *On its 40th anniversary: Notes on the Making of All the President's Men* (présent sur le site lareviexofbooks)
Michael J Gaynor *All the President's Men: An Oral History* ( présent sur le site du Washingtonian)

**Alan Jay Pakula (1928 - 1998)**



Né le 7 avril 1928 à New York, Alan Jay Pakula est issu d'une famille d'immigrés polonais. Il devient metteur en scène de théâtre suite à ses études à l'université de Yale. En 1949, il entre à Hollywood comme assistant au département des dessins animés à la Warner Bros Company puis devient assistant à la production pour la Paramount Pictures. Il produit alors son premier film qui est aussi le premier long métrage de Robert Mulligan: *Prisonnier de la peur* en 1957. Suite à cette collaboration, Alan J Pakula produira six autres films de Mulligan. Le dernier étant *L'homme sauvage* en 1969.
Cette même année, il réalisera son premier long métrage *The Sterile Cuckoo (Pookie)* avec Liza Minnelli qui vaudra à celle-ci d'être nommée meilleure actrice aux Oscars et au British Academy of Films and

Television Arts (BAFTA). En 1971, il réalise *Klute*, film policier avec Jane Fonda et Donald Sutherland. Ce film lui apporte la reconnaissance des critiques par sa façon de transposer les caractéristiques du film policier des années 40 dans un contexte sociétal contemporain. Jane Fonda obtient un Golden Globes et un Oscar pour sa performance.

Il poursuivra cet engagement à montrer le contexte des Etats-Unis par le biais d'un film d'enquête avec *The Parallax View* en 1974. Il livre à travers ce film une vision cauchemardesque de la société américaine avec la présence d'une organisation de tueurs au-dessus de tout parti politique et intouchable par la justice.

Cela n'est pas sans rappeler l'actualité des Etats-Unis de l'époque avec l'assassinat de nombreuses personnalités publiques et politiques dont John Fitzgerald Kennedy. Malheureusement ce film fut un échec commercial malgré la considération des critiques.

Suite à cette vision sombre de l'investigation, *Les Hommes du Président* (1978) met en lumière le travail de deux journalistes afin qu'éclate la vérité sur le Watergate. Le Watergate est un scandale d'espionnage politique qui commence en 1972 et qui aboutira à la démission de Richard Nixon alors président des États-Unis en 1974 ainsi que de nombreux membres du gouvernement ayant participé aux malversations. Ce film connaitra un immense succès tant commercial que critique comme l'illustrent ses huit nominations aux Oscars de 1977 dont quatre remportés.

Après ce succès, Alan J Pakula décide d'aborder le western avec *Le Souffle de la tempête* en 1978, qui sera sévèrement critiqué à sa sortie. Cependant, malgré l'échec de ce film, il sera président du festival de Cannes ce qui atteste de sa reconnaissance dans le milieu cinématographique.

Il retrouve le succès critique avec *Le Choix de Sophie* qu'il réalise, produit et scénarise en 1982. Meryl Streep sera récompensée d'un Oscar et d'un Golden globes pour sa prestation. Malgré tout, il semblerait que ce film soit l'oasis de sa traversée du désert. En effet, la plupart des films qui ont suivi *Les Hommes du Président* n'ont pas reçu un très bon accueil critique. Selon Michel Ciment, critique de cinéma notamment pour le magazine *Positif*, le contexte de la société américaine des années 80 était moins propice à des oeuvres ambitieuses sur l'état de cette société.

Il revient au film d'enquête à partir de 1990 avec *Présumé innocent* et continuera jusqu'à sa mort en 1998 suite à un accident de voiture.

Alan J. Pakula a été un des cinéastes les plus représentatifs du cinéma américain des années 70 avec cette mise en perspective de la perte de repères et des valeurs due à tous les scandales politiques et financiers de l'époque à travers la trilogie de la « conspiration » (*Klute, A cause d'un assassinat, Les Hommes du Président*).

Ce réalisateur a permis à de nombreux acteurs de se faire connaître comme Liza Minnelli (son premier long métrage fut *Pookie* en 1969) ou Kevin Kline. D'autres ont pu grâce à lui être récompensés par un Oscar, comme ce

fut le cas de Jane Fonda et Meryl Streep.
De plus, par ses plans longs, ses effets de caméra minimalistes et ses choix de lumière, il a su dresser des métaphores visuelles tout en respectant l'architecture de l'histoire. Comme il le reconnaît lui-même : « Il ne faut rien faire qui n'ait une fonction précise. Si vous gaspillez votre vocabulaire, il n'a plus de sens quand vous voulez vraiment vous en servir. S'il y a trop de mouvements gratuits, on ne peut plus ponctuer un film».

**Filmographie :**
1969 : Pookie (*The Sterile Cuckoo*)
1971 : **Klute**
1973: Love and Pain and the Whole Damn Thing + Scénario
1974: A cause d'un assassinat ( *The Parallax View*)
1976: **Les Hommes du Président**
1978: Le Souffle de la tempête
1979: Merci d'avoir été ma femme
1981: Une Femme d'affaires
1982: Le Choix de Sophie + Scénario
1986: Dream Lover
1987: Les Enfants de l'impasse (*Orphans*)
1989: See You in the Morning
1990: Présumé innocent
1992: Jeux d'adultes
1993: L'Affaire Pélican
1997: Ennemis rapprochés

**Sources:**
Une Renaissance américaine *Entretien avec 30 cinéastes* de Michel Ciment,
Dictionnaire du Cinéma dirigé par Jean Loup Passek publié chez Larousse
Cinéma 178-179 article de Michel Grisolia.
Positif n° 456 article de Christian Viviani

## MARDI 8 NOVEMBRE – 19H30 – CINEMAS STUDIO

### Cycle Amérique paranoïaque, en partenariat avec les Studio

***Une soirée, deux films***

# Klute

## de Alan J. Pakula

**1971**

**Etats-Unis / Couleurs / 1h54mn**

Réalisation : Alan J Pakula
Scénario : Andy Lewis
Photographie : Gordon Willis
Montage : Carl Lerner
Musique : Michael Small
Décor : John Mortensen
Production : Alan J.Pakula , Warner Bros

**Interprétation:**

John Klute : Donald Sutherland
Bree Daniels : Jane Fonda
Frank Ligourin : Roy Scheider
Momma Rose : Shirley Stoler
Peter Cable : Charles Cioffi
Arlyn Page : Dorothy Tristan
Trina : Rita Gam

*Depuis six mois Tom Gruneman, homme d'affaire important de Pennsylvanie, est porté disparu. La police annonce à sa femme que suite à l'enquête sur sa disparition, ils ont retrouvé des lettres obscènes envoyées à une call-girl de New York nommée Bree Daniels. Un ami de la famille de Gruneman, le détective privé John Klute décide à son tour de mener l'enquête afin de lever le voile sur cette disparition. Il quitte donc la Pennsylvanie pour New York afin d'exploiter la seule piste qu'il a : Bree Daniels.*

Pour son deuxième film, Alan J. Pakula reprend la trame policière typique des années 40 par la présence du détective privé, de l'ami disparu et de la call-girl. Si l'originalité ne se voit pas dans le synopsis, on la remarque

rapidement par l'évolution de l'histoire qui met en perspective différents éléments de la société américaine des années 70.

Dès le générique du film on voit l'importance de la bande magnétique qui diffuse l'enregistrement d'une voix de femme qui tient un discours érotique et prône l'inconscience des faits. Cette présence de la bande magnétique est régulièrement mise à l'écran soit de façon directe où elle est utilisée comme un objet d'oppression auprès de Bree Daniels, soit en simple objet du décor comme c'est le cas dans l'appartement de John Klute. L'utilisation d'un objet d'enregistrement sonore comme source de tensions dramatiques est une nouveauté par rapport à un polar habituel qui privilégie l'action, visible ou non à l'écran. Ce film met en avant la peur de la mise sur écoute. Cette crainte est propre au contexte américain qui traverse la guerre froide avec un développement d'une paranoïa ambiante, tant vis à vis des communistes que vis à vis de leur propre gouvernement (à l'image de J. Edgar Hoover et de sa mise en place d'un espionnage interne sur l'ensemble du territoire).

Cette période de désillusion s'illustre aussi par la représentation de la ville de New York. En effet les vices de cette ville, habituellement montrée comme une ville de rêve, sont mis en avant par le regard d'un provincial: John Klute.

Les procédés de cadrages utilisés alimentent la tension dramatique du film, avec des effets d'enfermement des personnages comme on peut le remarquer lors du striptease de Bree ou quand Peter Cable s'enferme dans son bureau avec un procédé de surcadrage de sa silhouette par la baie vitrée. L'angoisse apportée par le cadre est aussi appuyée par la musique, non mélodique, qui ajoute une crispation.

Un autre élément clef de ce film est la défense discrète de la cause féministe. En effet, ce film affiche un panorama de différents portraits de femmes, de la prostituée souhaitant devenir actrice, aux mannequins traitées comme des objets, à la secrétaire dévouée, sans qu'il n'y ait de jugement dans leur mise à l'écran. Bree, dans ce paysage, est aussi dévorée dans sa féminité par son incarnation du fantasme des autres. Sa nudité mise à l'écran et sa simulation de l'orgasme en début de film poussent le spectateur à remarquer l'absence de véracité dans ses sentiments. Elle reconnaît d'ailleurs elle-même que cela n'est qu'un jeu dont elle souhaite garder le contrôle sans pour autant pouvoir y ressentir quoique ce soit. Finalement, sa rédemption se fait quand elle se détache de son statut de femme objet afin de pouvoir devenir une femme à part entière.

Enfin il est important de souligner le travail métaphorique apporté par l'image. L'assassin s'abrite dans un imposant immeuble vitré, son bureau se referme par des murs coulissants ornés d'un agrandissement d'une photo des premiers pas sur la Lune. Ce décor représente la réussite sociale et la prétention de la grandeur américaine. Or, cette représentation est paradoxale puisqu'il s'agit de l'environnement du criminel. A l'inverse, John Klute et Bree Daniels

vivent dans un appartement délabré mais dans lequel ils ne sont pas pervertis.

Alan J. Pakula délivre avec ce film une perception intimiste d'une Amérique dont les individus sont « seuls dans un monde aliéné »

**Sources**:

Positif n° 538 article de Christian Viviani
Une renaissance américaine *Entretiens avec 30 cinéastes* de Michel Ciment
Cinéma n°163 article de Michel Grisolia
Cinéma n°251 p135 article de Dominique Rabourdin

## MARDI 8 NOVEMBRE - 21H45 - CINEMAS STUDIO

### Cycle Amérique paranoïaque, en partenariat avec les Studio

***Une soirée, deux films***

# Conversation secrète (*The Conversation*)

## de Francis Ford Coppola

**(1974)**

**Etats-Unis / Couleurs / 1h49**

Réalisation : Francis Ford Coppola
Scénario : Francis Ford Coppola
Photographie : Bill Butler
Montage : Walter Murch
Musique : David Shire
Décors : Dean Tavoularis
Production : The Directors Company

**© Pathé**

**Interprétation** :
Harry Caul : Gene Hackman
Stan : John Cazale
Bernie Moran : Allen Garfield
Mark : Frederic Forrest
Ann : Cindy Williams
Paul : Michael Higgins
Amy : Teri Garr
Mister "C" : Robert Duvall
Martin Stett : Harrison Ford

*Harry Caul est un spécialiste de l'espionnage qui réalise des écoutes téléphoniques pour le compte de ses clients. En écoutant un de ces enregistrements, il découvre par une phrase inquiétante : "Il nous tuerait s'il en avait l'occasion", que le couple qu'il a espionné se trouve peut-être en danger de mort. Torturé par la culpabilité depuis qu'il a provoqué la mort d'une famille lors d'une précédente mission, il tente alors d'empêcher l'assassinat de se produire.*

Au faîte de sa notoriété suite au succès du *Parrain*, Francis Ford Coppola retourne à un cinéma plus intimiste et "auteuriste" avec *Conversation Secrète*. Née d'une

discussion avec son ami Irvin Kershner, sur l'existence d'un microphone permettant d'isoler les conversations d'individus au sein d'une foule, l'intrigue suggère d'abord l'itinéraire classique d'un homme tourmenté par une faute passée dont il espère se racheter par une nouvelle mission. Le scénario entraîne pourtant le spectateur loin des sentiers battus. De son propre aveu, le réalisateur souhaitait depuis longtemps "*faire des films [...] qui ressemblent davantage à la littérature qu'[il avait] lue*" (Positif n°161, entretien avec Gabria Belloni et Lorenzo Codelli).

Le film de Coppola repose entièrement sur un principe de fragmentation. La scène d'ouverture offre un panorama très large sur un parc harpenté par une foule de passants. Un couple se promène en discutant. Leurs dialogues sont enregistrés par le protagoniste du film, Harry Caul, interprété par Gene Hackman, et serviront de matière première à cette fragmentation des séquences. L'ambiance sonore du film, modulée avec soin, est d'emblée parcourue de grésillements et autres bruits d'interférences, privant Caul comme le spectateur des informations capitales pour démêler les fils du complot. Les dialogues enregistrés sur les bandes viendront ponctuer le film, comme un espace mental dans l'esprit du héros, obsédé par une quête impossible. Petit à petit, le spectateur découvrira avec lui les paroles qui lui avaient été masquées. Le cinéaste fait preuve d'une grande maîtrise pour doser suspense et retournements de situation, tout en retranscrivant *"cette impression d'écoute clandestine"* par sa mise en scène (Positif n°161). Présentant son film dans le n°27 de la revue "Ecran", il affirmait : *"L'équilibre entre le "film d'auteur" et le "thriller" a été très difficile à établir. C'est toujours le même vieux problème : pour qui faire des films ?"*

Dans sa dimension paranoïaque, cette oeuvre de Coppola est souvent associée dans les esprits cinéphiles aux films d'Alan J. Pakula, *Les Hommes du Président* et *Klute*. Toutefois, Coppola raconte que l'irruption du scandale du Watergate dans le cadre, par le biais d'images de journaux télévisés, n'est qu'un hasard : les images d'actualités, dont les droits de diffusion étaient moins coûteux pour la production, traitaient en abondance des scandales de corruption qui touchaient le pays dans les années 1970. L'anecdote n'en est pas moins révélatrice du climat de méfiance omniprésent dans la société américaine de cette décennie-là. "*Revoir [...] aujourd'hui le film de Coppola,* nous dit Emmanuel Burdeau, *c'est aussi mesurer, malgré son statut d'oeuvre secrète et un peu mythique, tout ce qui le sépare du cinéma américain venu à sa suite"* (Les cahiers du Cinéma n°551). Coppola se distingue ainsi de la production de l'époque. Cette oeuvre engagée est paradoxalement bâtie autour de la trajectoire individuelle d'un homme froid et distant, qui affirme, en espionnant les conversations des passants : *"Je me fiche de ce qu'ils peuvent bien se raconter, tout ce que je veux, c'est un son aux petits oignons". C*'est son regard d'espion espionné que le spectateur est invité à

suivre : celui-ci assiste avec inquiétude à un piège qui se referme sur le protagoniste.
*Conversation secrète* reprend aussi un thème cher à Coppola : la solitude, l'incapacité d'un individu à nouer des liens avec autrui. Le décor est au diapason de la solitude du personnage principal : lorsque Harry Caul quitte le champ, le réalisateur laisse sa caméra s'attarder sur la pièce de son appartement qu'il vient de quitter, désormais vide.
Le cinéaste a déclaré qu'il s'agissait de sa réalisation favorite. Certains critiques, à l'instar de Youri Deschamps, ont même vu dans la personnalité du personnage de Gene Hackman un alter-ego du cinéaste : "*même obsession du contrôle, même opiniâtreté pouvant frôler la démence (que l'on songe au calvaire d'Apocalypse Now) et une propension démiurgique identique. Une oeuvre à la première personne du singulier [...]*" (Positif n°494). Le film, récompensé d'une Palme d'Or à Cannes en 1974 mais souvent occultée dans la filmographie imposante du cinéaste, est aujourd'hui considéré comme un film culte qui se conclut sur *"une fin très bizarre pour un film très étrange"* (Coppola, entretien du n°161 de Positif).

**Francis Ford Coppola (1939)**

Francis Ford Coppola est un cinéaste américain d'origine italienne né à Détroit, Michigan le 7 avril 1939. Il incarne, aux côtés d'autres personnalités tels que George Lucas, Steven Spielberg, Brian de Palma, Martin Scorsese ou John Millius, le Nouvel Hollywood des années 70, qui marque le renouveau du cinéma américain.

Coppola développe des dons artistiques dès l'enfance. Alors qu'il se retrouve paralysé par la polio à l'âge de 10 ans, il occupe ses journées en animant des marionnettes. A l'époque, il se familiarise déjà avec le cinéma en réalisant des montages, avec un magnétophone, des films amateur filmés par sa famille. Après des études au département de cinéma de l'Université de Los Angeles, il se fait d'abord connaître en écrivant des scénarios qui seront adaptés plus ou moins fidèlement à l'écran par des cinéastes reconnus : *Propriété interdite* (S. Pollack, 1966), *Paris brûle-t-il ?* (René Clément), *Reflets dans un oeil d'or* (J. Huston, 1967), *Patton* (F. Schaffner, 1970). Le début de sa carrière cinématographique se partage entre des tournages sous la houlette de réalisateurs, notamment Roger Corman, et des mises en scène de petites oeuvres personnelles qui passent relativement inaperçues en salles. *La Vallée du Bonheur* (*Finian's Rainbow*, 1968), film musical, tranche ainsi avec ses oeuvres plus tardives. *Les Gens de la Pluie* (*The Rain People*, 1969), road-movie dans l'Amérique des motels, dévoile le talent

de metteur en scène de Coppola, mais connaîtra un échec en salles : le réalisateur se verra alors contraint d'accepter de travailler sur une oeuvre de commande en adaptant le roman de Mario Puzo *Le Parrain* (*The Godfather*, 1972). Paradoxalement, tout en proposant le divertissement d'une grande fresque, le film est traversé par les obsessions personnelles du cinéaste. Avec ce film, Coppola rencontre un premier succès public et accède ainsi à la notoriété.

Coppola fonde sa propre société de production avec George Lucas, American Zoetrope, en 1969, pour s'éloigner de l'emprise des grands studios et acquérir une plus grande liberté de création. Il deviendra un cinéaste de premier plan, multi-récompensé : deux Oscars de la meilleure mise en scène pour *Le Parrain I* et *II* et deux Palmes d'Or pour *Conversation secrète* (1974) et *Apocalypse Now* (1979), tandis qu'il défraie régulièrement la chronique pour ses tournages spectaculaires. On trouve dans *Hearts of Darkness : A Filmmakers's Apocalypse* (1991) le récit des mésaventures du tournage de la Palme d'Or de 1979.

On considère souvent que la carrière du cinéaste a pris une tournure plus commerciale dans les années 80, au travers de films comme *Coup de coeur* (*One from the Heart,* 1981) ou *Outsiders* (1983). Toutefois, le réalisateur n'a jamais cessé de se remettre en question, en proposant au public de nouvelles formes innovantes, par exemple dans *Rusty James* (*Ramble Fish*, 1983) et sa photographie en noir et blanc, où les seules irruptions de couleurs sont les écailles des poissons du titre. Fortement investi dans l'écriture de ses films, Coppola alterne entre une transfiguration d'intrigues simples grâce à la puissance de sa mise en scène, et la construction de scénarios complexes aux temporalités brouillées: ses films *Le Parrain* – deuxième volet et *Conversation secrète* sont particulièrement représentatifs de ce processus. Le premier présente une narration élaborée autour d'une succession de flash-back. Le second, inspiré du *Blow Up* de Michelangelo Antonioni, trompe la perception du spectateur dans un scénario qui mêle évènements réels et scènes rêvées par le protagoniste. Avec *Conversation secrète*, le réalisateur s'insinuait dans la brèche des thrillers engagés, amorcée par le scandale du Watergate.

L'autre grande thématique qui parcourt la filmographie de Coppola fait écho à ses propres méthodes de travail : la famille. Elle est présente à la fois devant et derrière sa caméra. Devant son objectif, elle est souvent un élément pertubateur. Le héros de *Rusty James* vit dans l'ombre de son frère aîné, *Le Parrain* aborde la question de la succession et du "devoir" familial. Coppola n'hésite pas à faire appel à des membres de sa propre famille lors de ses tournages, comme sa soeur qui a interprété un rôle du *Parrain,* ou en hors-champs, son père Carmine, compositeur de la musique du film. La fille du réalisateur, Sofia, marche également sur ses traces, avec six longs-métrages à son

actif. Tout au long de sa filmographie très riche, Francis Ford Coppola a toujours accordé une place de choix à ses acteurs. Il apporte en effet un soin particulier à son casting : il n'hésite pas à faire appel à des acteurs réputés, mais jamais dans une visée commerciale.
C'est à un Marlon Brando tombé en désuétude qu'il offre le rôle principal du premier volet du *Parrain,* tandis que l'acteur n'apparaîtra qu'à la toute fin d'*Apocalypse Now*, pourtant réalisé alors qu'il était revenu sur le devant de la scène. Le cinéaste est aussi parvenu à imposer des acteurs méconnus dans des films à gros budget, révélant Al Pacino et Robert de Niro au grand public en leur accordant une place centrale dans sa trilogie du *Parrain*.

**Filmographie**
1963 : Dementia 13
1967 : Big Boy *(You're a Big Boy Now)*
1968 : La Vallée du Bonheur *(Finian's Rainbow)*
1969 : Les Gens de la Pluie *(The Rain People)*
1972 : Le Parrain *(The Godfather)*
**1974 : Conversation Secrète *(The Conversation)***
1974 : Le Parrain, 2ème partie *(The Godfather, Part II)*
1979 : Apocalypse Now
1981 : Coup de Coeur *(One from the Heart)*
1983 : Outsiders *(The Outsiders)*
1983 : Rusty James *(Rumble Fish)*
1984 : Cotton Club *(The Cotton Club)*
1986 : Peggy Sue s'est marié *(Peggy Sue got Married)*
1987 : Jardins de pierre *(Gardens of Stone)*
1988 : New York Stories – 2ème épisode : La vie sans Zoé *(Life without Zoe)*
1989 : Tucker
1990 : Le Parrain, 3ème partie *(The Godfather Part III : The Continuing Story)*
1993 : Dracula
1996 : Jack
1997 : L'idéaliste *(The Rainmaker)*
2005 : L'homme sans âge *(Youth without Youth)*
2008 : Tetro
2010 : Twixt

**Sources**
Dictionnaire du cinéma, sous la direction de Jean-Loup Passek, Larousse, 2001
Positif Nos161 – septembre 1974 ; 311 et 494
Ecran N° 27 – juillet 1974

## LUNDI 14 NOVEMBRE - 19h30 - CINEMAS STUDIO

## Centenaire de la Grande guerre

***Soirée présentée par Louis D'Orazio***

# Les Hommes contre (*Uomini contro*)

## De Francesco Rosi

**(1970)**

**Italie / Yougoslavie / couleurs / 1h35**

Réalisation : Francesco Rosi
Scénario : Tonino Guerra, Raffaele La Capria, Francesco Rosi
d'après un livre d'Emilio Lussù *Un Anno sull'Altipiano*
Photographie : Pasquale De Santis
Montage : Ruggero Mastroianni
Musique : Piero Piccioni dirigé par Pier Luigi Urbini

**Interprétation :**
Le lieutenant Sassù : Mark Frechette
Le général Leone : Alain Cuny
Le lieutenant Ottolenghi : Gian Maria Volonté
Le capitaine Abbati : Giampiero Albertini

*En 1916, en pleine Première Guerre mondiale, le général Leone est prêt à tout pour reconquérir le Monte Fior, une position stratégique dans la montagne italienne que son armée a dû abandonner aux Autrichiens.*

*Les Hommes contre*, le septième film de Francesco Rosi, sorti en 1970, est une adaptation des mémoires du soldat Emilio Lussu. Le film démontre avec force l'horreur de la guerre, et ses conséquences sur les hommes qui la font. On suit la division du général Leone, un dirigeant zélé, se donnant pour mission de faire aimer cet « art de la guerre » à ses soldats.

Les batailles pour la prise du Monte Fior laissent transparaître l'absurdité de l'enjeu à chaque retentissement de tir. Des milliers d'hommes meurent, dans des paysages de désolation, de terres dévastées, sur fond de tambours battants.

La critique de cette Grande Guerre, si meurtrière, est on ne peut plus claire. Sous couvert d'acte de bravoure, et de devoir de fidélité à leur patrie, le général Leone envoie ses hommes au massacre.

Des mutineries s'organisent au sein des unités de soldats, et la répression est rude. L'état-major décide du sort des mutins de manière protocolaire, bureaucratique, appliquant froidement une « parodie de justice », et déciment eux-mêmes leurs propres troupes. Il en va de même pour les déserteurs, exécutés sur le champ, pour l'exemple.

Ces actes violents défient tout sens commun et sont dénués de toute humanité. Ce film est glaçant à bien des égards, et fit scandale à sa sortie. La société italienne, et particulièrement les différents partis politiques ainsi que les autorités catholiques, n'étaient pas prêts, en 1970, à assumer les horreurs perpétrées en temps de guerre. Le film alla jusqu'à être accusé de « dénigrement de l'armée ».

Rosi s'applique à réfuter l'idée de « Grande guerre », de guerre héroïque prônée par le général Leone. Il dénonce le pouvoir de la hiérarchie entraînant le sacrifice des simples soldats. C'est une guerre « de morts de faim », comme le crie l'un des soldats sur le champ de bataille. Les pauvres gens, les fermiers, les ouvriers, en font les frais.

Pour réaliser ce film, Rosi s'appuya sur de nombreuses archives, afin de rendre le plus réaliste possible l'environnement historique dépeint, et pour mettre en lumière des réalités trop souvent passées sous silence.

Des films comme *Les Sentiers de la gloire*, de Kubrick en 1957 ou *La Grande Guerre*, de Mario Monicelli sorti en 1959, peuvent être comparés à *Les Hommes contre*. Leur point commun est leur réalisme cruel, dérangeant. Par exemple, Rosi montre les images d'une infirmerie surpeuplée d'hommes qui, partis la fleur au fusil, ont été détruits par cette guerre qu'ils ne soutiennent plus, alors qu'en voix off résonne le discours du général Leone, glorifiant le combat.

Rosi se positionne au plus près des soldats, n'ayant que faire des enjeux géopolitiques d'une guerre qu'on leur avait présentée comme utile, juste. Ce que l'on voit dans *Les Hommes contre* n'est plus que la misère des tranchées, et tour à tour les soubresauts d'insubordination des lieutenants Ottolenghi et Sassu (alter ego de l'auteur du roman d'origine), payés au prix de leur vie.

Pacifiste, Rosi offre ici un film à forte conscience politique et sociale, un film poignant qui déplace l'ennemi à l'intérieur des tranchées et où le repos n'est jamais permis.

**Sources**

Livret du DVD Uomini contro ed. Raro Video
Positif n°638

**Francesco Rosi (1922 - 2015)**

Né à Naples en 1922, Francesco Rosi commence par des études de droit, puis travaille comme illustrateur de livres pour enfants, marionnettiste, animateur de radio, metteur en scène de théâtre, avant de commencer à travailler dans le cinéma en 1948, malgré la désapprobation de son père, et grâce à sa rencontre avec Luchino Visconti, dont il devient l'assistant sur *La Terre tremble* (1948).

Dix ans plus tard, en 1958, il réalise son premier long-métrage*, Le Défi*, un hommage à sa ville natale et qui lui vaut le prix du jury à la Mostra de Venise.

Ses films ont en commun un engagement politique et social fort, comme *Cadavres exquis* et *Oublier Palerme*, qui traitent de la mafia du Sud de l'Italie dont il est originaire, ou encore *L'Affaire Mattei*, où il dénonce les pouvoirs de l'industrie pétrolière, responsable de l'assassinat d'Enrico Mattei, film pour lequel il reçoit la Palme d'Or en 1972.

Dans la veine des néo-réalistes, Rosi cherche à rester proche des sujets qu'il filme, tout en explorant l'histoire de l'Italie. C'est le cas par exemple dans la lecture qu'il fait de la guerre 1914-1918 dans *Les Hommes contre* : il y a une recherche d'exactitude historique et de réalité sociale, et son combat contre l'aliénation du citoyen par les représentants du pouvoir y est parfaitement illustré.

Comme il le déclarait d'ailleurs en 1995 à l'université de Padoue : *« J'ai toujours cru en la fonction du cinéma en tant que dénonciateur et témoin de la réalité, et en tant que support d'histoires dans lesquelles les enfants puissent mieux connaître leurs pères et en tirer un enseignement afin de se former un jugement dont l'histoire serait la référence. »*

Ce réalisateur est considéré comme l'inventeur et le spécialiste du « film-dossier » italien, mêlant la fiction à une réalité historique très documentée, avec parfois des insertions d'images d'archives.

Francesco Rosi a reçu deux prix pour l'ensemble de sa carrière, le premier à Berlin en 2008 (Ours d'or d'honneur), le second à la Mostra de Venise, le premier festival à l'avoir célébré.

**Filmographie**

1952 : Les Chemises rouges *(Camicie Rosse)*
1956 : Kean, en collaboration avec Vittorio Gassman
1958 : Le Défi *(La sfida)*
1959 : Profession Magliari *(I Magliari)*
1961 : Salvatore Giuliano
1963 : Main basse sur la ville *(Le mani sulla città)*
1965 : Le Moment de la vérité *(Il momento della verità)*
1966 : La Belle et le Cavalier *(C'era una volta)*

**1970 : Les Hommes contre *(Uomini contro)***
1971 : L'Affaire Mattei *(Il caso Mattei)*
1973 : Lucky Luciano
1975 : Cadavres exquis *(Cadaveri eccelenti)*
1979 : Le Christ s'est arrêté à Eboli *(Cristo si è fermato a Eboli)*
1981 : Trois Frères *(Tre fratelli)*
1984 : Carmen, adaptation de l'opéra de Georges Bizet
1986 : Chronique d'une mort annoncée *(Cronaca di una morte annunciata)*
1989 : Oublier Palerme *(Dimenticare Palermo)*
1989 : 12 registi per 12 città, film collectif, segment Napoli
1993 : Naples revisitée *(Diario napoletano)*
1997 : La Trêve *(La Tregua)*

**Sources**
http://www.cineclubdecaen.com/realisat/rosi/rosi.htm
https://www.franceinter.fr/monde/francesco-rosi-du-film-dossier-a-carmen
http://www.lemonde.fr/cinema/article/2015/01/10/francesco-rosi-maitre-d-un-cinema-italien-populaire-et-engage_4553545_3476.html

## MERCREDI 16 NOVEMBRE - 14H30 - SALLE JEAN VILAR

### En partenariat avec et au Grand Théâtre de Tours

***Séance tout public, à partir de 6 ans***

# Microcosmos (Le Peuple de l'herbe)

## De Claude Nuridsany et Marie Pérennou

**(1996)**

**France / Couleurs / 1h20**

Réalisation et Scénario: Claude Nuridsany et Marie Pérennou
Production : Jacques Perrin, Christophe Barratier, Yvette Mallet
Photographie : Claude Nuridsany, Marie Pérennou, Hugues Ryffel , Thierry Machado
Son : Bernard Leroux et Philippe Barbeau
Musique : Bruno Coulais
Montage : Marie-Josèphe Yoyotte et Florence Ricard

*Microcosmos propose d'assister à ce que nous ne pouvons normalement jamais voir, une immersion pendant 24 heures dans la vie microscopique d'un champ, au cœur de l'Aveyron.*

Après trois années de préparation et de tournage, les réalisateurs tournent *Microcosmos,* une prouesse technique mais surtout un long métrage passionnant sur le *peuple de l'herbe*. Les deux réalisateurs ont également repris cette aventure dans leur livre éponyme *Microcosmos* aux éditions de La Martinière (1996).

Produit notamment par Jacques Perrin, *Microcosmos* lui vaudra le César du meilleur producteur en 1997. Ce documentaire ouvre le bal à une longue série de films tels que *Le Peuple migrateur* (2001)*, Océans* (2009) ou encore *Les Saisons* sorti en salle en 2015 et dont il est le réalisateur. *Microcosmos* s'ouvre sur l'image sublime d'un ciel nuageux. Une voix off nous invite à observer ce qui jusque-là nous était inaccessible. Elle n'est présente qu'au début du film puisque le documentaire n'a pas pour but de nous instruire mais de nous émerveiller. Il faut quelques secondes au spectateur avant de pouvoir reconnaître quel insecte est filmé. Car à cette échelle, notre vision du monde est transformée. Regardé sur un grand écran, le film est d'autant plus impressionnant.

Un à un, tous les « personnages », habitants insoupçonnés de cette

nature verdoyante se présentent à nos yeux. C'est admiratif que le spectateur regarde le poids que la fourmi est capable de porter. C'est effrayé qu'il entend le bourdonnement des ailes de l'insecte qui s'apparente au vrombissement d'une voiture de course. Enfin, c'est écœuré puis fasciné qu'il regarde le baiser langoureux de deux escargots sur un air d'opéra. *« Bruitage et musique tiennent lieu de commentaire* » (Yann Tobin*, Positif*, n°430, décembre 1996). La musique semble accompagner le fantastique ballet de la nature. Cette dernière reprend ses droits, et rend petite et vulnérable la personne qui regarde le film, alors que le vers de terre, lui, ressemble à un dangereux reptile. Mais ces êtres vivants sont eux aussi vulnérables, parfois agressés par la pluie, d'autres fois par un prédateur. Ainsi, c'est la naissance de la vie, mais aussi l'heure de la mort qui sont filmées, car la nature est en perpétuel changement. Lorsque certains insectes vont dormir, les animaux nocturnes prennent la relève. La situation burlesque d'un scarabée tractant sa boule de crottin amuse. Ces actions font penser à des situations bien connues de l'homme, tel Sisyphe qui s'acharne avec son rocher. La fin du film avec le nom des insectes au générique pousse encore plus loin l'anthropomorphisme. L'Homme se reconnaît dans les actions des insectes et des animaux car « *ils nous rappellent que l'existence humaine, nos appétits, passions et pulsions, ont toujours pour origine un processus biologique* » (Vincent Ostria, *Cahiers du cinéma*, n°508, Décembre 1996).

Claude Nuridsany et Marie Pérennou (nés en 1946) sont tous les deux issus d'études de biologie. Depuis des années déjà, ils photographiaient les insectes et ont remporté en 1976 le Prix Niepce. Ils s'attèlent par la suite à fabriquer un matériel spécial leur permettant de filmer ces êtres vivants dans leur environnement naturel. Cette découverte technologique qui permet de filmer ce qui est minuscule à très grande échelle pour mieux l'observer, leur a valu le prix de la Commission supérieure technique au Festival de Cannes en 1996. Parallèlement ces deux passionnés de la nature sont aussi des écrivains et ont publié ensembles *Photographier la nature*, aux Éditions Hachette en 1975 ; *Insecte*, aux éditions La Noria en 1980 ou encore *Eloge de l'herbe,* aux éditions Adam Biro en 1988.

**Filmographie** (commune aux deux réalisateurs)
**1996 : Microcosmos : Le Peuple de l'herbe**
2004 : Genesis
2011 : La Clé des Champs

**Sources :**
Vincent Ostria, *Cahiers du cinéma,* n°508, Décembre 1996
Yann Tobin, *Positif*, n°430, Décembre 1996 et *Positif*, n° 425/426, Juillet/Août 1996

## LUNDI 21 NOVEMBRE - 19H30 - CINEMAS STUDIO

### Centenaire de la Grande guerre - Ciné-concert

**Film mis en musique par le pianiste Hakim Bentchouala**
**Copie en provenance de la Cinémathèque de Toulouse**

# Verdun, visions d'histoire

## de Léon Poirier

**1928**

**France / Noir et Blanc / 2h31mn**

Réalisation : Léon Poirier
Scénario : Léon Poirier
Photographie: Georges Million
Musique : André Petiot

**Interprétation:**
Le soldat français : Albert Préjean
La mère : Jeanne Marie-Laurent
L'épouse : Suzanne Bianchetti
Le maréchal allemand : Maurice Schutz
Le frère intellectuel : Antonin Artaud
Le général Pétain : lui même

**© Collection La Cinémathèque de Toulouse**

*Pendant la Première Guerre mondiale, le territoire de Verdun se retrouve au centre des attentions. Les troupes allemandes s'approchent, l'alerte est donnée, les soldats français se préparent. Le 21 février 1916, la bataille de Verdun se déclenche et deviendra une des batailles les plus représentatives de la Première Guerre mondiale.*

« Le cinéma est sans doute, par son action directe, l'art le plus désigné pour combattre l'oubli : oubli néfaste car c'est à partir du moment où les hommes ne se souviennent plus des enseignements du passé qu'ils sont à nouveau tentés de se battre ». Léon Poirier, ancien poilu dans l'artillerie, propose à travers ce film un chemin chronologique et pédagogique de la bataille de Verdun. Ce didactisme se retrouve notamment à travers le déroulé des opérations avec les défaites et victoires françaises. Pour améliorer la compréhension de son film, il a ajouté des schémas animés afin d'avoir une meilleure vue d'ensemble des enjeux militaires. Contrairement à de nombreuses productions sur le même sujet, le

soldat allemand n'est pas stigmatisé mais se retrouve dans le comportement du soldat français. C'est d'ailleurs un élément qui a choqué l'opinion publique de l'époque, l'esprit du soldat français est fusionné avec celui du soldat allemand sur un brancard afin que leur mère respective les amènent au Paradis. Mais par cette simple réunion, Léon Poirier illustre la volonté pacifiste d'une partie de ses contemporains en accordant la même possibilité de rédemption pour les deux soldats. Cependant, même si le soldat allemand n'est pas stigmatisé, le film valorise essentiellement le courage du soldat français face aux attaques allemandes.

Le souci de reconstruction de ce réalisateur est proche du naturalisme d'André Antoine. En effet, pour réaliser ce film il s'entoure presque essentiellement d'anciens poilus et tourne en décor naturel sur les lieux même de l'affrontement. Son sens du détail fait qu'il va jusqu'à reconstituer sur les lieux de véritables explosions d'obus. Ce qui est étonnant à travers ce film, c'est qu'il va mélanger de la fiction avec les acteurs et des reconstitutions de bataille, avec des images d'archives comme le défilé militaire sous les yeux du Kaiser. Par sa reconstruction il donne à voir aussi bien les dirigeants (le Kaiser, le colonel Driant, le général Pétain qui va jouer son propre rôle pour descendre les marches de son quartier général) mais aussi les officiers et sous-officiers plus anonymes. Cet anonymat permet d'ailleurs à ces soldats de représenter l'ensemble d'une nation au-delà d'une classe sociale, d'un régiment ou de tout autre type de clivages.

On retrace alors de façon globale le quotidien des poilus au cours de cette bataille. On découvre les attaques d'artillerie, de gaz, les poches de résistance des soldats français dans les différents forts, mais surtout le coût humain qu'engendre la moindre opération. Cela est d'ailleurs illustré par un soldat allemand qui contemple les nombreuses croix de bois plantées suite à la prise du fort de Vaux.

Les soldats ne sont pas les seuls à être montrés comme victimes de la guerre à travers ce film. La destruction partielle des villes et des fermes contraint les civils à fuir les zones de conflits, excepté les plus téméraires qui assisteront alors à la transformation de leur environnement en champ de ruines.

Ce film permet de retracer une période de l'histoire tant dans le déroulé d'une bataille, que de donner la vision pacifiste de la société française de la fin des années vingt.

L'illustration de l'histoire ne s'arrête pas là. Ce film a été conservé à l'origine à Paris. Or, l'Allemagne a conquis la France pendant la Seconde Guerre mondiale et a rapatrié une partie de ses anciennes productions cinématographiques à Berlin. A la fin de la Seconde Guerre mondiale, les Russes ayant capturé la capitale de l'Allemagne, ils ont rapatrié une partie des richesses directement à Moscou. Et c'est pourquoi l'ayant droit du film a dû aller jusqu'en Russie pour en récupérer une copie afin de le donner à la Cinémathèque de Toulouse qui en a assuré une magnifique restauration.

**Léon Poirier (1884 - 1968)**

Après avoir obtenu son baccalauréat en 1901, il commence sa carrière en tant qu'homme de théâtre.

Il devient secrétaire du Théâtre du Gymnase puis crée « La Comédie des Champs Elysées » en 1913. Malheureusement, cette époque fut pour lui néfaste en raison d'une série d'insuccès qui conduiront à la faillite d'une de ses salles. Il travaille alors pour Léon Gaumont afin d'écrire et de réaliser des films dont *Le Trèfle d'argent*, *Le Nid*, ou *L'Amour passe*, tous sortis en 1914.

La Première Guerre mondiale éclate. Léon Poirier, bien que réformé militaire au vu d'une ancienne blessure, s'engage volontairement dans l'artillerie. A son retour de la guerre, il est promu directeur artistique de la société Gaumont, succédant à Louis Feuillade.

Son début de carrière comme cinéaste se construit autour d'adaptations littéraires (*Narayana* de 1920 adapté du livre *La Peau de Chagrin* de Balzac ou *Jocelyn* de 1922 adapté de l'oeuvre homonyme de Lamartine) et des oeuvres de fiction. Son travail en décor naturel et autour des effets de lumière lui valent une certaine reconnaissance des critiques. Le cinéma étant encore un art récent, Léon Poirier défend l'utilisation de la poésie comme un « aliment nécessaire à la formation du cinéma» (Interview de Léon poirier dans la revue *Ciné pour Tous* d'avril 1923). La seconde période de la carrière de ce réalisateur s'oriente vers le documentaire parsemé d'éléments romanesques ou didactiques. Il réalise en 1926 *La Croisière noire* qui traite de l'expédition Citroën à travers le continent africain.

A la même période en France, la production cinématographique au sujet de la Première Guerre mondiale est très pauvre et le réalisme des productions américaines sur ce propos inexistant. Pour le dixième anniversaire de l'Armistice, Léon Poirier se saisit du sujet en allant tourner *Verdun, visions d'histoire* directement sur les lieux portant encore les stigmates de la guerre, et avec d'anciens poilus. Ce film, par sa qualité didactique et par ses images, sera son oeuvre la plus connue. La qualité photographique est telle, que certains plans de son film seront réutilisés dans des documentaires illustrant mieux la bataille de Verdun que des images d'actualités. On ne peut cependant soustraire le travail symbolique réalisé par Léon Poirier à l'image des fantômes représentant les « martyrs de la plus affreuse des passions humaines, la guerre ».

Il réalisera en 1931, une version sonorisée autour du même thème avec *Verdun, souvenirs d'histoire.* Il réutilisera d'ailleurs des images de son ancien film afin de réduire les coûts de production qui s'étaient accrus avec le passage au parlant.

En 1934, il réalisera avec André Sauvage *La Croisière jaune,* dans la continuité idéologique de *La Croisière noire,* retournant ainsi vers Citroën mais cette fois pour son expédition en Asie.

Léon Poirier arrêtera sa carrière cinématographique en 1949, pour devenir maire, un poste qu'il occupera jusqu'à sa mort en 1968.
Son oeuvre est contrastée d'un point de vue critique. En effet, *La Croisière Noire* est perçu comme un film néo-colonialiste et le film de 1943 *Jeannou* comme un film à la gloire du pétainisme. Cependant, son travail pour illustrer la bataille de Verdun reste considéré comme remarquable par son montage, ses images, et son message pacifiste.

**Filmographie:**
1914 : Le Trèfle d'argent
1914 : Le Nid
1914 : Ces demoiselles Perrotin
1914 : L'Amour passe
1919 : Âmes d'Orient
1920 : Narayana
1920 : Le Penseur
1921 : L'Ombre déchirée
1921 : Le Coffret de jade
1922 : Jocelyn
1923 : Geneviève
1923 : L'Affaire du courrier de Lyon
1924 : La Brière
1926 : La Croisière noire
1928 : Verdun, visions d'histoire
1930 : Caïn, aventures des mers exotiques
1931: Verdun, souvenirs d'histoire
1933 : La Voie sans disque
1934 : La Croisière jaune, coréalisé par André Sauvage
1936 : L'Appel du silence
1937 : Sœurs d'armes
1939 : Brazza ou l'épopée du Congo
1943 : Jeannou
1949 : La Route inconnue

**Sources**:
Revue « 1895 » article en ligne dans le dictionnaire du cinéma français des années vingt
Revue « 1895 » n°45 : analyse de *Verdun secret d'histoire*.
Site internet « Les indépendants du premier siècle » onglet biographie
Laurent Véray « La Grande Guerre au cinéma » édition Ramsay Cinéma
Michel Jacquet « La Grande Guerre sur grand écran » édition Anovi
Jean-Loup Passek (dir) « Dictionnaire du cinéma », édition Larousse

## LUNDI 28 NOVEMBRE - 19H30 - CINEMAS STUDIO

***Soirée présentée par Jean A. Gili***

# La Nuit de Varennes *(Il mondo nuovo)*

## D'Ettore Scola

**(1981)**

**Italie - France / Couleurs / 2h27**

© Gaumont

Réalisation : Ettore Scola

Scénario : Ettore Scola et Sergio Amidei

Production : Renzo Rossellini

Photographie :Armando Nannuzzi

Décors : Dante Ferretti

Montage : Raimondo Crociani

Musique : Armando Trovajoli

**Interprétation :**

Nicolas Edmé Restif de la Bretonne : Jean-Louis Barrault

Casanova, Chevalier de Seingalt : Marcello Mastroianni

Comtesse Sophie de la Borde : Hanna Schygulla

Monsieur Jacob : Jean-Claude Brialy

*La Nuit de Varennes nous transporte un soir de juin dans la France de 1791, au moment où le roi Louis XVI et la reine Marie-Antoinette décident de fuir Paris et le peuple révolutionnaire. Nicolas Restif de la Bretonne (Jean-Louis Barrault), écrivain libertin et sans le sou, est intrigué par le départ de cette discrète diligence et se lance à sa poursuite. Il rencontrera sur sa route Giacomo Casanova, des royalistes, des révolutionnaires, les acteurs de cette révolution. Ensemble, ils partageront leurs réflexions et positions politiques, avant d'arriver à Varennes, où une nouvelle page de l'Histoire de France s'écrira.*

Ce film commence sur les Quais de Seine, sous un pont parisien, où une troupe d'artistes venus d'Italie font une démonstration de leur lanterne magique, et content aux passants l'histoire de la Révolution française et de la fuite en diligence du dernier monarque de France et son arrestation à Varennes.

Et cette histoire n'est pas racontée sans originalité : l'histoire se vit non pas du côté des monarques, mais de celui de Nicolas Restif de la Bretonne,

un écrivain à la curiosité aiguisée, qui entend la rumeur du départ précipité du Roi, la nuit du 21 juin 1791. Se rendant sur les lieux, il assiste alors au départ mystérieux d'une seconde diligence depuis le Palais-Royal. Sentant que quelque chose d'important se trame, il décide de se lancer à la poursuite de cette diligence.

Chemin faisant, sa première rencontre sera celle du chevalier de Seingalt, qui se révèlera n'être autre que Giacomo Casanova (interprété avec superbe par Marcello Mastroianni, tout de blanc vêtu, de la poudre aux bottes), vieilli, fatigué de son passé de séducteur et de ce « nouveau monde » qui est en train de se créer et qu'il ne veut pas comprendre.

Les deux hommes finiront par rattraper la mystérieuse berline, et se joindront à ses occupants : des révolutionnaires, des royalistes, dont une cantatrice et son amant, un riche industriel, l'américain partisan du peuple Thomas Paine, et la belle et mystérieuse Comtesse de la Borde accompagnée de son coiffeur perruquier à l'allure défaite et au regard hagard, apportant une touche de ridicule non négligeable. Car le film n'est pas dénué d'humour rocambolesque, ni d'ironie, notamment grâce au personnage de Restif de la Bretonne, qui prête à sourire par ses réflexions tantôt scabreuses, tantôt visionnaires, se mêlant aux discutions politiques entre les occupants de la diligence.

Ettore Scola livrait en 1982 un film en mouvement constant, où le trajet entre Paris et Varennes permet de voir défiler les paysans, les ouvriers, les gens du peuple français. Ils sont très présents à l'écran, et alimentent les discussions du microcosme de privilégiés voyageant dans la diligence, qui craignent pour leur avenir dans le nouveau monde d'après 1789.

Restif de la Bretonne et Casanova, hommes de lettres et poètes, apportent un aspect littéraire et romanesque aux dialogues et au film, aspect renforcé par les décors et les costumes d'époque somptueux, le tout sur la musique originale d'Armando Trovajoli.

Ce voyage sur les routes de l'est de la France est un prétexte à dérouler des avis divers sur la Révolution française à l'œuvre à l'époque. Sans chercher à diaboliser ouvertement qui que ce soit, sans même prendre de position, le point de vue de Restif de la Bretonne ouvre simplement les portes de la réflexion politique, sans lourdeur.

Il s'agit d'un pan important de l'Histoire de France qui est ici relaté, mais l'originalité de Scola a été de déplacer le récit : jamais nous ne verrons le visage des monarques. L'important est le sort du peuple, c'est eux que l'on voit massés devant la caméra, le soir de l'arrestation du roi, les visages fatigués mais déterminés à faire changer la société, exaspérés par trop de misère. Dans un épilogue quelque peu déroutant, Restif de la Bretonne, brisant le quatrième mur, se pose la question de la postérité, et imagine avec nous la lecture que les générations suivantes feront de ces événements, de cette révolution. Il se retrouve sur un pont parisien, à l'époque contemporaine, laissant entendre que l'Histoire n'est peut-être qu'un éternel recommencement, et que

la société d'aujourd'hui est elle aussi en attente de sa prochaine révolution.

**Sources :**

*La Revue du Cinéma*, hors-série, 1982 et N° 373

**Ettore Scola (1931 - 2016)**

Ettore Scola naît le 10 mai 1931 à Trevico, dans la province de Campanie.

Il étudie tout d'abord le droit, puis entame une carrière dans la presse. Il est dessinateur et concepteur de légendes pour le journal satirique Marco-Aurelio et plusieurs autres publications. Il officie également à la radio dans des émissions de variétés. Il y fait des rencontres qui le dirigent peu à peu vers le monde du cinéma.

Il débute dans ce milieu en tant que scénariste, associé le plus souvent à Ruggero Maccari avec lequel il forme l'un des duos les plus réputés en matière de comédie italienne. Durant près d'une dizaine d'années, Scola multiplie les collaborations, notamment avec le réalisateur Dino Risi sur des films comme *L'Homme aux cent visages* (1959), *Le Fanfaron* (1962) ou *Il Gaucho* (1965). Il signe aussi les scénarii de tous les films d'Antonio Pietrangeli (*Les Epoux terribles* (1958), *Les Joyeux fantômes* (1961), *Le Cocu magnifique* (1964)), excepté le premier.

Très naturellement, Scola ressent le besoin de mettre en scène ses propres scénarii. En 1964, il passe donc à la réalisation avec *Parlons femmes*. En parallèle, il continue d'écrire pour les autres. Ses films restent dans la veine de la comédie, mais il fait aussi preuve d'un regard assez critique sur la société italienne. Cela s'exprime notamment dans un film comme *Le Fouineur* (1969). Cette tendance traverse ces œuvres suivantes comme *Le Drame de la jalousie* (1970) ou *La Plus belle soirée de ma vie* (1972).

Avec *Trevico-Torino…viaggio nel Fiat-Nam* (1973), il s'éloigne complètement de la comédie. Ce film pose la question de l'immigration intérieure, des populations qui quittent les villages du sud de l'Italie pour travailler, et de leur difficile intégration dans le nord.

C'est en 1974 que Scola acquiert une aura internationale avec *Nous nous sommes tant aimés*. Ce film est une chronique de l'histoire italienne, de l'après-guerre jusqu'à la période actuelle, qui pose la difficile question de l'évolution d'une société. Le film lui vaudra, en 1977, le César du meilleur film étranger. En 1976, il remporte le Prix de la mise en scène à Cannes pour *Affreux, sales et méchants*. Le Festival le récompensera une nouvelle fois en 1980, avec le Prix du meilleur scénario, pour *La Terrasse*.

Durant cette période, les œuvres du réalisateur sont marquées par un va et vient constant entre passé *(Une Journée particulière* (1976), *La Nuit de Varennes* (1981)) et présent (*Affreux, sales et méchants* (1976), *La Terrasse* (1979). Il se sert du passé comme moyen d'analyser le présent. Une

certaine nostalgie transparait dans des films comme *La Famille* (1987), *Splendor* (1989) et *Quelle heure est-il?* (1989). Ces œuvres traitent des rapports intergénérationnels, des interactions passé/présent.

Tout au long de sa filmographie, le réalisateur a mélangé comédie et satire sociale avec un grand brio. Avec *Le Diner* (1998), le cinéaste dresse, encore une fois, un portrait sarcastique de la société romaine et avec *Concurrence déloyale* (2001), il revient sur les lois anti-juives votées en 1938 en Italie.
Dans son dernier film, *Gente di Roma* (2004), Scola rend hommage à la capitale italienne, qu'il apprécie énormément, et à ses habitants.
En 2011, alors qu'il devait débuter le tournage d'un film avec Gérard Depardieu, Ettore Scola annonce son intention d'arrêter le cinéma. D'après lui, l'envie de tourner n'est plus là et le monde actuel du cinéma ne lui correspond plus. Il préfère donc s'arrêter et déclare :
" Etant donné mon âge, j'ai fait ce que je devais. Je n'ai pas de regrets. J'ai toujours travaillé avec une grande liberté. A un certain stade, il vaut mieux prendre sa retraite"
En 2013, il présente à la Mostra de Venise *Che strano chiamarsi Federico: Scola racconta Fellini* (*Comme il est étrange de s'appeler Federico : Scola raconte Fellini*), un film entre fiction et documentaire sur sa relation avec Federico Fellini. Ce sera son dernier film, il décède à Rome en 2016, à l'âge de 84 ans.

**Filmographie**

1964 : Parlons femmes *(Se permettete parliamo di donne)*
1964 : Cent millions ont disparu *(La congiuntura)*
1965 : Thrilling, *segment Il vittimista*
1966 : Belfagor le Magnifique *(L'arcidiavolo)*
1968 : Nos Héros réussiront-ils à retrouver leur ami mystérieusement disparu en Afrique *? (Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?)*
1969 : Le Commissaire Pepe *(Il Commissario Pepe)*
1970 : Drame de la jalousie *(Dramma della gelosia)*
1971 : Permette? Rocco Papaleo
1972 : La Plus belle soirée de ma vie *(La più bella serata della mia vita)*
1973 : Voyage dans le Fiat-nam *(Trevico-Torino: viaggio nel Fiat-Nam)*
1974 : Nous nous sommes tant aimés *(C'eravamo tanto amati)*
1976 : Affreux, sales et méchants *(Brutti, sporchi e cattivi)*
1977 : Mesdames et messieurs bonsoir *(Signore e signori, buonanotte)*
1977 : Une journée particulière *(Una giornata particolare)*
1978 : Les Nouveaux Monstres *(I nuovi mostri)*
1980 : La Terrasse *(La terrazza)*

1981 : Passion d'amour *(Passione d'amore)*
**1982 : La Nuit de Varennes *(Il Mondo Nuovo)***
1983 : Le Bal *(Ballando ballando)*
1985 : Macaroni *(Maccheroni)*
1987 : La Famille *(La famiglia)*
1989 : Splendor
1989 : Quelle heure est-il ? *(Che ora è?)*
1990 : Le Voyage du capitaine Fracasse *(Il Viaggio di Capitan Fracassa)*
1993 : Mario, Maria e Mario
1995 : Le Roman d'un jeune homme pauvre *(Romanzo di un giovane povero)*
1998 : Le Dîner *(La Cena)*
2001 : Concurrence déloyale *(Concorrenza sleale)*
2003 : Gente di Roma
2013 : Qu'il est étrange de s'appeler Federico *(Che strano chiamarsi Federico: Scola racconta Fellini)*

**Sources :**
*La revue du cinéma n°391,* 1984
*Positif n°664,* 2016
*www.lemonde.fr/cinema/article/2016/01/19/le-realisateur-italien-ettore-scola-est-mort-a-l-age-de-84-ans*
*http://www.lexpress.fr/culture/cinema/cinema-deces-du-realisateur-italien-ettore-scola_1755318.html*

## LUNDI 5 DECEMBRE - 19H30 - CINEMAS STUDIO

**Soirée présentée par les élèves de la section Cinéma et audiovisuel du lycée Balzac**

# Monika / Un Été avec Monika (*Sommaren met Monika*)

## De Ingmar Bergman

**Noir et Blanc /Suède / 1952 / 1h27**

© Carlotta

Réalisation : Ingmar Bergman
Scénario : Ingmar Bergman et P. A. Fogelström
Photographie : Gunnar Fischer
Musique : Erik Nordgren

**Interpretation**
Monika : Harriet Andersson
Harry : Lars Ekborg
Lelle : John Harryson
La mère de Monika : Naemi Briese
Le père de Harry : Georg Skarstedt

*Le printemps, à Stockholm. Monika, jeune employée dans un magasin d'alimentation, rencontre Harry dans un café et très vite ils deviennent inséparables, se retrouvant dès qu'ils le peuvent au cinéma ou chez Harry quand son père n'est pas là. Elle, souffrant de sa vie prolétarienne, entre des collègues brutaux, une fratrie envahissante et un père alcoolique, s'échappe en s'imaginant une belle vie, à l'instar de celles des stars qu'elle admire. Lui, plus falot mais engoncé dans une vie assez terne, la suivra quand elle lui proposera de se rendre en bateau sur une île à la nature préservée au large de Stockholm, avec des duvets et quelques conserves pour tout bagage ; Ils y resteront tout l'été, s'aimeront sincèrement et librement jusqu'au moment où le retour à la ville s'imposera.*

Sur l'île, Monika et Harry s'apparentent à un couple de Robinson et la liberté de leur amour, voire l'aspect libertaire de cette idylle, étonne le spectateur par sa modernité. La jeune actrice Harriet Andersson, qui a alors vingt ans, révèle aux spectateurs et à Bergman, à sa caméra amoureuse

proche des visages et des corps, l'ampleur de sa sensualité. L'image d'elle assise en short, cheveux et poitrine offerts au vent est gravée dans de nombreux esprits. C'est bien cet aspect érotique qui a le plus fait parler du film lors de sa sortie et valut à Bergman la reconnaissance en France, mais *Monika* est bien plus que cela.

Douzième film de Bergman, il est souvent considéré comme son premier chef d'œuvre. En effet, *Monika* est tourné dans un contexte peu propice : Bergman dispose d'un budget très restreint et tourne sur île pendant que la Svensk Filmindustri, qui produit le film, connaît une grave crise sociale. Autant de facteurs auxquels s'ajoute une situation personnelle difficile pour Bergman, en proie à de sérieux déboires sentimentaux et familiaux et qui a déjà cinq enfants à charge. Et pourtant *Monika* s'impose comme un véritable jalon de la modernité du cinéma. Pour deux raisons : par les thèmes abordés et par l'esthétique de la mise en scène.

Beaucoup des films d'après-guerre sont marqués par le traumatisme de la guerre, notamment ceux de Bergman, tourmenté par la complaisance de la Suède vis-à-vis de l'Allemagne nazie. Bergman fait sienne une forme de culpabilité, ce qui lui vaut de s'attacher à un certain réalisme social, à la dénonciation des déterminismes sociaux et familiaux. Il dépeint dans ses premiers films une jeunesse révoltée, et les influences du réalisme poétique français d'avant- guerre sont patentes. Mais à partir de *Monika* Bergman va encore plus loin en sortant d'une certaine continuité esthétique et lorgne davantage vers les nouveaux maîtres italiens, tels Rossellini, très admiré du Suédois et qui, d'ailleurs, deux ans avant avait tourné aussi un film sur une île (*Stromboli*). *Monika* conjugue deux modernités : par son thème et par sa caméra. Ce film dépeint une expérience de la liberté comme rarement au cinéma. D'ailleurs, le lâcher-prise des personnages de *Monika* sera une exception dans l'œuvre de Bergman elle-même.

Bien sûr les deux protagonistes vont payer cher cette expérience de grande liberté, chacun à leur manière. C'est finalement pour le jeune homme, jusque-là mené par sa belle, qui sera acculé à un grand sens de la responsabilité et quittera son rôle de « suiveur ».

Monika, elle, par ses choix, bouscule le spectateur, et il est très difficile pour ce dernier d'avoir un jugement moral tranché. L'acte final de Monika ne fait pas l'unanimité dans un sens ou dans un autre : le regard caméra de la jeune femme, très poignant, semble à la fois défier le spectateur mais aussi être une sorte d'aveu d'échec sur elle-même, sur ce qu'elle n'a pas réussi à modifier son destin. Ce regard caméra a fait couler beaucoup d'encre. Godard notamment, grand admirateur de *Monika*, dira qu' « il faut avoir vu *Monika* rien que pour ces extraordinaires minutes où Harriet Andersson, avant de recoucher avec un type qu'elle avait plaqué, regarde fixement la caméra, ses yeux rieurs embués de désarroi, prenant le spectateur à témoin du mépris qu'elle a d'elle-même d'opter involontairement pour l'enfer contre le ciel ». Rohmer,

Godard, Rivette, Chabrol Truffaut, les « jeunes Turcs » des Cahiers, sauront tous se souvenir de Bergman, de *Monika* en particulier, c'est certain.
L'inévitable coexistence , pour chacun, de l'émancipation et de l'avilissement, tracas existentiel fondamental, est ici évoquée de façon magistrale, avec la seule force de l'image. *Monika* est à voir ou revoir et vraiment à découvrir par les adolescents car ce film leur parle toujours.

**Sources**

Ingmar Bergman, de Jacques Mandelbaum. Edition Le monde : Les Cahiers du cinéma, coll° Les grands cinéastes, 2007.
Positif N° 497 / 498
Image et son N° 226

**Ingmar Bergman (1918 – 2007)**

Réalisateur mais aussi homme de théâtre, de littérature et de radio, Bergman, adulé ou détesté, est parfois l'objet de polémiques qu'il fut souvent le premier à entretenir. Au-delà, il est surtout et incontestablement un très grand nom du cinéma. La part autobiographique est très importante dans ses films et son autobiographie écrite ; « Laterna Magica » est un document capital pour comprendre son cinéma.
Né en 1918 à Uppsala en Suède, Ingmar Bergman grandit entre un père pasteur qui lui inculque les notions terrorisantes du pêché et de la culpabilité, et une mère affectivement fragile. Dès sa prime enfance il lui semble que l'unique échappatoire possible à cette situation est l'imaginaire. Il crée ainsi avec sa sœur des spectacles de marionnettes et s'ouvre aux images animées grâce à une lanterne magique, conjurant ainsi l'étouffement familial par des tours de manivelle créateurs de rêves. Le dimanche, après le sermon paternel, le jeune Ingmar court au cinéma découvrir les films muets de ses compatriotes Victor Sjöström ou des œuvres arrivées de France, comme des films de Duvivier ou de Carné. Quand, à douze ans, il visite avec son père les studios cinématographiques de Rasunda, le jeune Ingmar croit « entrer au paradis ».
Etudiant l'histoire et la littérature, Bergman fait ses premiers pas artistiques au théâtre. Il monte Strindberg, Shakespeare, Yeats, Suttone Vane … A dix-neuf ans, en 1937, il devient metteur en scène attitré du théâtre de Mäster Olofsgarden à Stockholm. Il se réserve parfois l'interprétation de certains rôles avant d'abandonner le jeu d'acteurs pour se consacrer exclusivement à la mise en scène. Démobilisé durant la Seconde Guerre mondiale à cause d'un ulcère, il écrit une douzaine de pièces de théâtre et un opéra. C'est en 1942, alors qu'il met en scène *La Mort de Polichinelle*, qu'il fait une rencontre déterminante en la personne de Carl

Anders Dymling, directeur de la société de production Svensk Filmindustri, qui lui ouvre les portes du septième art, en qualité de scénariste. A cette époque Bergman connaît peu le cinéma, s'étant jusqu'alors consacré à la littérature et au théâtre. Cependant, il s'est également forgé une solide culture cinématographie et voue une admiration aux films de Renoir. La Seconde Guerre mondiale développe chez de nombreux Suédois un malaise lié à l'impuissance face aux atrocités qui se passent dans les camps. Restée neutre pendant la guerre, la Suède est marquée par le sort de ses « nations sœurs » que sont le Danemark et la Norvège. Bergman éprouve fortement ce sentiment d'anxiété ressenti par les intellectuels, écrivains et artistes. Il conservera tout au long de sa vie un souvenir particulier de ses rencontres à cette époque dans les ateliers et les caves du vieux quartier de Gamla Stan. C'est dans cet état d'esprit pessimiste qu'il rédige des nouvelles grinçantes et lucides pour des revues d'avant-garde. Il écrit également des pièces amères et révoltée, écrit quelques scénarii dont *Tourments*, tourné par Alf Sjöberg. Déjà, Bergman s'exprime sur ce qui le taraude depuis l'enfance, le Mal, qui, selon lui, n'est pas le propre de la nature humaine mais prend sa source dans les traumatismes du passé.

L'année suivante, en 1946, tandis que les studios de la Svansk Filmindustri empruntent leur technique à l'héritage du cinéma américain, il réalise son premier long métrage adapté d'une pièce de Leck Fischer, *Crise*, dans une lignée dramatique bien plus européenne.

Ses quatre films suivants continuent à explorer ce qui va devenir le matériau principal d'une école bientôt fasciné par Bergman, la Nouvelle Vague. Il filme, sans éloge ni condamnation, des adolescents luttant désespérément contre l'incompréhension et les ambitions dominatrices de leurs aînés.

Ses premières réalisations attirent la méfiance et la critique du public : on l'accuse de vouloir «représenter la vie comme un cauchemar», même si, sur la forme, ses films s'apparentent au « réalisme français » des années 30. C'est avec *La Prison*, en 1948, que les thèmes chers à Bergman sortent de leur chrysalide. *La Prison* est une méditation sur la vie et la mort, la conscience et l'inconscience, le bien et le mal, les sensations physiques, le désir et la peur. Bergman tire les leçons du néo réalisme en l'adaptant à sa propre vision du monde, en s'intéressant davantage aux aspects psychologiques et psychanalytiques. Il s'attache aussi, dans plusieurs de ses films, à percer le mystère de la création artistique, à comprendre invention et réalité, dans une mise en abyme jamais approfondie ainsi jusqu'alors au cinéma. Noire et désespérée, son oeuvre s'impose alors comme celle d'un grand metteur en scène et d'un grand directeur d'acteurs.

Dans ses films suivants Bergman dépeint les trentenaires tentant de comprendre la vie de couple, interroge la durée d'une vie commune et les concessions qu'elle demande. Avec *Jeux d'été* (1951) il fouille avec acuité l'intimité des âmes. Cris feutrés et témoignages bouleversants semblent véritablement venir « des entrailles ».

Les thèmes bergmaniens se précisent d'œuvre en œuvre. Sa grande culture littéraire et théâtrale du monde entier lui a appris à créer des caractères, nuancer des sentiments, construire des cheminements psychologiques et des scènes fortes, utiliser les ruptures de tons. Il sait aussi diriger les acteurs avec d'autant plus de force qu'il les pousse à une sorte d'épure de l'expression. Profondément construit par le théâtre élisabéthain et l'œuvre de Strindberg, Bergman est avant tout, que ce soit au théâtre comme au cinéma, un grand dramaturge. Bien que réalisateur prolixe, Bergman asure la mise en scène de vingt-deux œuvre théâtrales de 1950 à 1961 avant d'être promu directeur du Théâtre dramatique de Stockholm en 1962. Son exceptionnelle activité théâtrale correspond à l'apogée de sa maturité cinématographique : il réalise près de vingt films pendant cette même décennie.

Explorateur de « l'enfer des couples » qu'il avait dépeint en trois tableaux subtils *dans L'Attente des femmes* en 1952, Bergman livre l'année suivante avec *La Nuit des forains,* une violente étude des rapports conjugaux. L'onirisme déjà esquissé dans *La Prison* revient dans un flamboyant préambule dont la perfection plastique rejoint des moments de grâce tels que Murnau ou Eisenstein ont su en créer. *Une Leçon d'amour* et *Rêve des femmes* apportent de nouvelles analyses, sous des tons en apparence moins sévères.

Celui qui a réalisé *Monika* en 1953 – qui fascinera et influencera tant l'œuvre de Godard – ne sera révélé au public français qu'en 1956 grâce au festival de Cannes qui récompense *Sourires d'une nuit d'été*. Le film avait été proposé à l'insu de son réalisateur, la distribution des films suédois en France étant très limitée à cette époque. Le public cannois est galvanisé par cette comédie cinglante. Encore sous le coup de la mise en scène au théâtre de l'opéra-comique « La Veuve joyeuse » de Franz Lehar, Bergman dissimule sous des oripeaux galants et sarcastiques un divertissement réunissant quatre couples mal assortis, s'échangeant des coups d'une violence d'autant plus cruelle qu'elle est raffinée.

En 1956, avec *Le septième sceau* Bergman revisite les églises de campagne de son enfance et leurs fresques venues du fond des âges qui l'obsédaient jadis. Il recrée une danse macabre dans laquelle les personnages s'interrogent sur l'existence de Dieu, sur la mort et la destinée, et renvoie ces interrogations existentielles aux spectateurs avec une force rarement égalée. Avec *Les Fraises sauvages*, sorti en 1957, Bergman interroge de nouveau les thèmes liés à la mort, juste après avoir évoqué la mise au monde dans *Au seuil de la vie*. *Dans Les Fraises sauvages*, un vieillard à la fin de sa vie revient et tente de réparer les dégâts causés par ses erreurs. Bergman passe ici du doute à l'urgence et met en exergue une forme de conscience laïque. *Le Visage*, en 1958, révèle les chemins tortueux de la grâce : c'est de ce film aux réflexions profondément religieuses que jaillit le sens profond de la balade archaïque et sanglante qu'est *La Source*.

Viennent ensuite trois films « de chambre » : *A travers le miroir*, *Les Communiants* (ou Lumière d'hiver), *Le Silence*, une allusion pour Bergman aux «Pièces de chambre» de Strinberg. Après avoir une nouvelle fois interrogé la religion et l'incommunicabilité entre les êtres, Bergman retrouve sa verve cinglante avec une nouvelle comédie réussie, *Pour ne pas parler de toutes ces femmes*, en 1964.

Désormais Bergman va travailler autant pour le cinéma que pour la télévision, car peu lui importe le mode de diffusion. De 1965 à 1968, il bâtit une nouvelle trilogie.

*Persona*, placé sous le signe du double est à la fois le film le plus commenté de Bergman et celui dont il a dit qu'il l'avait sauvé. *Persona* interroge autant la survie d'un être que le processus créateur. Par ses prises de vue rapprochées et la quasi absence de son ainsi que par ses références psychanalytiques, Bergman s'impose avec ce film comme une des figures majeures du cinéma moderne, questionnant le visible et l'invisible. Il laisse également de grandes œuvres conçues pour la télévision : la série *Scènes de la vie conjugale* (au départ construite en six épisodes) et ses opéras filmés, comme *La Flûte enchantée*, véritable film qui dépasse largement le spectacle simplement filmé.

Dans ses dernières œuvres, Bergman sort peu à peu de l'horreur de l'espace familial et s'attache à déchiffrer le mystère féminin. *Cris et chuchotements* met en scène les derniers instants de la vie d'une femme. Dans *Sonate d'automne*, il offre à Ingrid Bergman et Liv Ullmann des rôles très poignants d'une mère pianiste et de sa fille en quête de compréhension et d'écoute mutuelles. Bergman essaie d'admettre, mais avec douleur, que les liens du sang ne sont pas forcément ceux du cœur. Cependant, au fil de ses dernières réalisations, il semble s'apaiser et accepter le passé. *Fanny et Alexandre*, fresque de six heures, sonne comme un testament autobiographique alors que *Saraband*, son dernier film, ressemble à une suite de *Scènes de la vie conjugale*, à quelques détails près.

*En présence d'un clown*, téléfilm réalisé en 1997 fut invisible après son passage à la télévision, jusqu'en 2010, date de sa ressortie sur les écrans de cinéma, trois ans après la mort du réalisateur.

Très éprouvé par le décès de sa dernière femme, Bergman se retire dans son île de Farö, où il meurt, le 30 juillet 2007, le même jour que le cinéaste Michelangelo Antonioni.

**Filmographie**

1945 : Crise (*Kris*)
1946 : Il pleut sur notre amour (*Det regnar pa var kärlek*)
1947 : Musik i mörder
Bateau pour les Indes (*Skepp till Indialand*)
1948 : La Prison (*Fängelse*)

Ville portuaire (*Hammstad*)
1949 : Vers la joie (*Till glädje*)
La Fontaine d'Aréthuse / La Soif (*Törst*)
1950 : Sant händer inte här
Jeux d'été (*Sommarlek*)
1952 : L'attente des femmes (*Kvinnors väntan*)
**Monika (*Sommaren med Monika*)**
1953 : La Nuit des forains (*Gycklanars afton*)
1954 : Une leçon d'amour (*En lektion i kärlek*)
1955 : Rêves de femmes (*Kvinnodröm*)
Sourires d'une nuit d'été (*Sommarnattens leende*)
1956 : Le septième scaeu *(Det sjunde inseglet*)
1957 : Au seuil de la vie (*Nära livet*)
Les Fraises sauvages (*Smultronstället*)
1958 : Le Visage (*Ansiktet*)
1959 : La Source (*Jungfrukällan*)
1960 : L'œil du diable (*Djävulens öga*)
1961 : A travers le miroir (*Sasom i en spegel*)
1962 : Les Communiants (*Nattvards gästerna*)
Le Silence (*Tystnaden*)
1963 : Pour ne pas parler de toutes ces femmes (*För att inte tala om alla dessa kvinnor*)
1965 : Persona
1966 : Stimulantia : Daniel
1967 : La Honte (*Skammen*)
L'Heure du loup (*Vargtimmen*)
1968 : Une passion (*En passion*)
Le Rite (*Riten*)
1969 : Farö dokument
1970 : Le Lien (*Beröringen*)
1971 : Cris et chuchotements (*Viskningar och rop*)
1973 : scènes de la vie conjugale (*Scener ur ett äktenskap*)
1974 : La Flûte enchantée (*Trollflöjten*)
1975 : Face à face (*Ansikte mot ansikte*)
1976 : L'œuf du serpent (*Das Schlangenei*)
1977 : Sonate d'automne (*Hutumn sonata*)
1979 : Mon île, Farö (*Farö dokument*)
1980 : De la vie des marionnettes (*Aus dem Leben der Marionetten*)
1981 : Fanny et Alexandre (*Fanny och Alexander*)
1983 : après la répétition (*Efter repetitionen*)
1997 : e présence d'un clown (*Larmar och gör sig till*)
2003 : Saraband

**Source** : Catalogue Cinémathèque de Tours 2010

## LUNDI 12 DECEMBRE - 19H30 - CINEMAS STUDIO

***Hommage à Shakespeare,***
***en écho à la programmation du Théâtre de Tours***

***Soirée présentée par Guy Schwitthal***

# Le Château de l'araignée *(Kumonosu-jô)*

## de Kurosawa Akira

**1957**

**Japon / Noir et blanc / 1h50**

Scénario : Kurosawa Akira, Oguni Hideo, Hashimoto Shinobu et Kikushima Ryûzô, d'après la pièce de Shakespeare, *Macbeth*.
Photographie : Nakai Asakazu
Musique : Satô Masaru
Décors : Muraki Yoshirô
Production et distribution : Tôhô

Le château de l'araignée © 1957, TOHO Co., Ltd. Tous droits réservés.

**Interprétation :**
Washizu Taketoki : Mifune Toshirô
Asaji : Yamada Isuju
Tsuzuki Kuniharu : Sasaki Takamaru
Tsuzuki Kunimaru : Tachikawa Yôichi
Odagura Noriyasu : Shimura Takachi
Miki Yoshiaki : Chiaku Minoru
Miki Yoshiteru : Kubo Akira
La sorcière : Niniwa Chieko

*Dans le Japon féodal, Washizu et Miki, deux généraux du Seigneur Tsuzuki, reviennent du champ de bataille, victorieux. En traversant une forêt, ils rencontrent un spectre qui leur prédit un avenir glorieux : Washizu prendra la place de Tsuzuki au Château de l'Araignée, tandis que Miki aura le privilège de voir son fils succéder à Washizu. Ce dernier, troublé par l'étrange prédilection, se confie à sa femme Asaji qui le convainc de forcer le destin en assassinant le Seigneur Tsuzuki.*

A bien des égards, *Le Château de l'araignée* est un film étonnant pour le spectateur occidental. Dans cette oeuvre présentée au Festival de Cannes en 1957 sous le titre *Le Trône de sang*, Akira Kurosawa signe une adaptation toute personnelle de la célèbre pièce de Shakespeare,

*Macbeth* (parue pour la première fois en livre en 1623). Grand lecteur, Kurosawa déplorait souvent l'abandon progressif dans lequel tombaient petit à petit les oeuvres littéraires et envisageait parfois le cinéma comme un médium pour convertir les spectateurs au plaisir de la lecture. Le cinéaste japonais était familier des adapations, puisqu'il dirigea *L'Idiot* en 1951, d'après le roman de Dostoïevski, et transposa *Les Bas-Fonds* de Gorki à l'écran. Il se tournera à nouveau vers le dramaturge anglais en 1985 pour raconter l'histoire du *Roi Lear* dans son film *Ran*.

Shakespeare, de tous les auteurs célèbres, est peut-être celui qui fascine le plus les cinéastes. Certains ont avancé que la lecture de ses dialogues convoquait des images puissantes, et que la multiplication des lieux de l'action imposait en quelque sorte un montage cinématographique. L'auteur anglais se plaisait à unir *"le sublime et le grotesque, le tragique et le banal, comme dans la vie*" de même que le cinéma ambitionne de doter le *"fait divers [d]es dimensions de l'épopée"* (*Image et son* n°233). La culture japonaise de Kurosawa trouve une résonance particulière avec les pièces de Shakespeare par la place de choix qu'il accorde aux spectres dans sa narration, tout comme le théâtre élisabéthain abondait en fantôme en tous genres. Le réalisateur, qui avait confié aux *Cahiers du cinéma* que l'adaptation, pour lui, était *"obligatoirement une interprétation"* (*Cahiers du cinéma* n°182), déplaçait systématiquement l'action des intrigues littéraires dans son pays. La langue originale des oeuvres de Shakespeare n'étant pas sa langue maternelle, Kurosawa se permet de prendre quelques libertés dans son scénario et évite ainsi la fascination qui a fini par entraver la créativité de nombre de réalisateurs anglophones impliqués dans des projets d'adaptations shakespeariennes.

Les paysages brumeux du mont Fuji renvoient bien aux vers *"Le clair est noir, le noir est clair /Planons / Dans la brume et la saleté de l'air",* mais le réalisateur ne cherche pas à tout prix à coller au texte, ce qui serait selon lui *"inconciliable avec les exigences du langage cinématographique".* La guerre civile du Japon féodal a ici remplacé les conflits anglo-saxons. Pour Kurosawa, ce choix narratif s'est imposé naturellement : les deux époques ont été le lieu de rencontre entre *"raisons nouvelles et fantasmes médiévaux, rêve et merveilleux, naturel et surnaturel, archaïsme et modernité"* (*Positif* n°461 – 462), permettant au réalisateur d'expérimenter de nouvelles formes. Il reprend les motifs du jidaï-geki, le genre du film historique au Japon, auquel il offrira des variations tout au long de sa carrière, dans *Les Sept Samouraïs*, *La Forteresse cachée*. Le mythe du samouraï se voit totalement démystifié au fil des séquences, cette figure héroïque étant en fait prétexte à une dénonciation de *"la volonté de puissance, de sa germination à son éclosion, de sa présence latente à l'éclatement de la folie"* (*Cinema n°107*). Michel Estève, dans *Positif* n°461 – 462, soulignait la confusion, dans le jidaï-geki de Kurosawa, entre le Japon féodal et le Japon contemporain. Le cinéaste japonais a puisé dans l'oeuvre de

Shakespeare ce qui en fait toute son intemporalité : le Mal, la menace, *"c'est le pouvoir politique, c'est la dictature"* (*Cinema* n°107).

Le film de Kurosawa bouscule les habitudes du cinéphile européen. Le cinéaste, grand admirateur du théâtre nô, a choisi d'adopter le style et le rythme de cet art fortement codifié. Il s'inscrit dans le prolongement des pionniers du cinéma japonais qui se sont inspirés du théâtre kabuki en réalisant des mises en scène filmées avant de prendre vraiment conscience des spécificités du médium cinématographique. Kurosawa estimait que le théâtre de Shakespeare offrait des similarités avec le nô. Sa direction du jeu des acteurs et de leur maquillage est dictée par cette tradition théâtrale : en témoignent le visage blanc et les dents peintes de Dame Asaji, la Lady Macbeth japonaise. Les acteurs observent souvent une immobilité qui paraît étonnante de premier abord, mais il s'agit encore d'un procédé du théâtre nô : le moindre geste suscite d'autant plus d'émotion. L'action s'écoule à un rythme lent, interrompu ponctuellement par de brusques accélérations, et accompagnée d'une partition musicale stridente, propre au théâtre japonais, qui mêle flûtes et tambours.

C'est dans la bouche d'Asaji que Kurosawa place la morale profondément pessimiste de son scénario : *"Aujourd'hui, dans notre société, le fils tue ses parents ou les parents tuent leurs fils pour assouvir leurs ambitions égoïstes. Ainsi va le monde. On doit tuer pour survivre. Ce monde est un monde pervers. Pour se sauver, il faut souvent être le premier à tuer."* Washizu, l'anti-héros interprété par l'acteur fétiche de Kurosawa, Toshiro Mifune, apparaît comme un simple pantin entre les mains des spectres du passé. Kurosawa a placé son intrigue sous le sceau du déterminisme, là où Shakespeare ne se prononçait pas sur l'origine du mal : le héros n'est-il que le jouet des sorcières ou s'oriente-t-il vers le mal consciemment?

**Sources :**

*Cahiers du cinéma* n°182 – septembre 1966
*Cinema* n°107
*Positif* n°461 – 462 et 225
*Image et son* n°233
*Les Cahiers de la Cinémathèque* n°72 – 73 : article de Marion Poirson-Dechonne "Shakespeare japonisé, les adaptations théâtrales d'Akira Kurosawa"

**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, octobre 1985
Cinéma n°266, février 1981
Le dictionnaire du cinéma, Jean-Loup Passek, édition Larousse.
Catalogue cinémathèque 2012-2013

## LUNDI 19 DECEMBRE - 19H30 - CINEMAS STUDIO

# Roméo et Juliette dans la neige (*Romeo und Julia im Schnee*)

## D'Ernst Lubitsch

**(1920)**

**Allemagne / Noir et blanc colorisé / 45 min**

Réalisation : Ernst Lubitsch
Scénario : Ernst Lubitsch et Hanns Krâly
Production : Paul Ebner et Max Galitzenstein
Photographie : Theodor Sparkuhl
Décors : Kurt Richter

**Interprétation :**
Julia : Lotte Neumann
Romeo : Gustav von Wangenheim
Capulethofer, le père de Julia : Jakob Tiedtke
La mère de Julia : Marga Kohler

*Une version comique de Roméo et Juliette qui dédramatise les conséquences d'une querelle sur les enfants de deux familles rivales.*

Ce film est une parodie de la célèbre pièce de Shakespeare *Romeo and Juliet.* Ernst Lubitsch est parmi les premiers réalisateurs à l'adapter à l'écran après James Stuart Blackton en 1908 et Barry O'Neil en 1911. Lorsqu'en 1920 Lubitsch réalise *Roméo et Juliette dans la neige,* l'expressionnisme allemand bat son plein. Mais Lubitsch, bien qu'il tourne dans la Forêt Noire ne réalise pas un drame mais bien une comédie satirique dans laquelle on reconnaît sa fameuse *Lubitsch Touch*. Plus proche de Mack Sennett que de Robert Wiene, *Roméo et Juliette dans la neige,* sous son titre enchanteur, n'est pas une comédie romantique mais plutôt une parodie avec des gags en cascades et des farces à l'humour potache. D'entrée de jeu les noms donnés aux personnages des Capuletofer et des Montakugerl sont à l'opposé des appellations distinguées de Capulet et Montaigu. Le film s'ouvre sur un prologue dans lequel les deux familles se chamaillent devant un juge dépassé qui, pour calmer le débat, s'obstine en vain à sonner une clochette. Entre quiproquo et comique de situation, les scènes sont burlesques et ont des accents de slapstick, par exemple lors de la bagarre entre les jeunes hommes membres des deux familles rivales. Ici il ne s'agit pas «d'humour tarte à la crème » mais plutôt de batailles de

boules de neige qui ponctuent le film. Mais le coup de maître, c'est la scène du bal masqué où les rendez-vous arrangés laissent place à des usurpations de rôles, perçues volontiers par certains, d'un mauvais œil par d'autres, le tout devenant alors carnavalesque. Les deux amoureux, Roméo et Juliette, sont sans cesse interrompus dans leurs retrouvailles, soit par leurs parents, soit par l'arrivée d'un chien ou encore en raison d'une déclaration au balcon qui tourne mal.

.

**Source :**
www.cineclubdecaen.

**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 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 défendus* (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 pattes » du réalisateur se développera réellement, lorsqu'il décide de se lancer dans le genre de la comédie sophistiquée. Succédant à Chaplin et à 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 entre autres. 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. A l'époque 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. *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* que Otto Preminger aura l'honneur de terminer pour lui.

**Filmographie**

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
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
1923 : Qu'en pensez-vous? (*The Marriage Circle*)
1924 : Trois Femmes (*Three Women*)
1924 : Paradis défendu (*Forbidden paradise*)
1925 : Les Comédiennes (*Kiss me again*)
1925 : L'Eventail de Lady Windermere (*Lady Windermere's fan*)
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: Haute Pègre (*Trouble in Paradise*)
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**

Lubitsch / Jacqueline Nacache. Ed° Edilig (1987)
Anthologie du cinéma N° 23

## LUNDI 19 DECEMBRE - 20H30 - CINEMAS STUDIO

# *Jeux dangereux (To be or not to be)*

## de Ernst Lubitsch

**1942**

**Etats-Unis / Noir et blanc / 1h39**

Réalisation : Ernst Lubitsch
Scénario : Melchior Lengyel, Edwin Justus Mayer, Ernst Lubitsch
Photographie : Rudolph Maté
Montage : Dorothy Spencer
Musique : Werner Heymann
Décor : Julia Heron
Maquillage : Gordon Bau

**© Les Acacias**

**Interprétation** :
Maria Tura: Carole Lombard
Joseph Tura : Jack Benny
Lieutenant Stanislav Sobinski : Robert Stack
Greenberg : Felix Bressart
Professeur Siletsky : Stanley Ridges
Rawitch : Lionel Atwill
Colonel Ehrhardt : Sig Ruman
Capitaine Schultz : Henri Victor
Dobosh : Charles Halton
Bronski : Tom Dugan

*Varsovie, 1939. Une troupe de théâtre répète la pièce "Gestapo", mettant en scène Hitler, avec le couple de comédiens vedettes Maria et Joseph Tura. Joseph est terriblement jaloux de sa femme, qui, non contente de céder aux avances d'un jeune aviateur, lui fait également de l'ombre dans sa carrière de tragédien. La vie quotidienne de la troupe est bouleversée par l'invasion nazie. En tentant de joindre Maria par l'entremise du célèbre professeur Siletsky, l'aviateur découvre que le professeur travaille en fait à la solde des nazis. Les comédiens vont alors mettre leur talent au profit de la résistance, pour tenter de contrer les plans de la Gestapo.*

*To be or not to be*, du cinéaste allemand Ernst Lubitsch, est considérée comme une des meilleures comédies américaines jamais réalisée. Choisissant le rire comme remède aux

horreurs d'un conflit qui enfle dans toute l'Europe, le cinéaste s'inscrit dans la continuité d'oeuvres comme *Ninotchka*, critique du stalinisme. Sorti en salle deux ans après *Le Dictateur* de Charlie Chaplin, le film de Lubtisch fut un échec public. Pendant la Seconde Guerre mondiale, Hollywood s'était, à sa manière, investi dans l'effort de guerre en produisant une multitude de films gorgés de patriotisme, mais le spectateur américain n'était pas préparé à un tel déploiement d'humour noir.

Ainsi, la blague récurrente sur le surnom d'un officier nazi, *"Alors comme ça, on m'appelle Ehrhardt-camp-de-concentration ?"* ou la scène où un nazi met en doute le talent du comédien Joseph Tura : *"Ce qu'il fait à Shakespeare, nous le faisons maintenant à la Pologne !"*, ont été vivement décriées, l'audience accusant Lubitsch de manquer de respect envers les victimes polonaises de l'invasion allemande. Son engagement pour la cause polonaise est pourtant totale dès la scène d'ouverture, et va de pair avec le rire : les premières minutes du film montre un Hitler se promenant tranquillement devant des vitrines de charcuterie, et la voix-off s'interroge, proclamant qu'il est pourtant *"végétarien, même s'il n'hésite pas à avaler des pays tout entiers"*. *To be or not to be* est un film de comédiens, il fait la part belle aux performances d'acteur, qui poussent à l'extrême leur expressivité.

Si les comédiens de théâtre qu'ils interprètent cabotinent, les officiers allemands sont encore plus grotesques: Lubitsch dénonçait leurs actes en les tournant en ridicule à l'écran.

Cette logique de la surenchère qui gouverne la narration dans tout le film a évidemment sidéré les producteurs, et Lubitsch ne put monter son projet qu'avec le soutien de son actrice principale, Carole Lombard, qui signe là sa dernière performance. Elle était alors une immense star aux Etats-Unis, promue reine de la *screwball comedy,* un genre cinématographique avec lequel *To be or not to be* présente des similarités : la présence de fortes personnalités féminines, la vivacité des réparties, des intrigues construites autour de tromperies conjugales... La finesse de son humour a permis à la filmographie du cinéaste de traverser les décennies : l'un des principaux traits de la *Lubitsch touch* consiste à instaurer une grande complicité avec le spectateur et à *"remplacer l'image par l'idée qu'il s'en fait"* (*La Revue du cinéma* n°466). Truffaut vantait d'ailleurs les mérites de cette narration des non-dits et de l'ellipse en affirmant: *"Dans le gruyère Lubitsch, chaque trou est génial"*. Le public est pleinement intégré *dans* le film, il dispose d'une avance suffisante sur les personnages pour pouvoir savourer le suspense des situations et s'amuser des réactions des héros. Le film tout entier est préfiguré par son incipit : on y voit d'abord un officier nazi manipuler insidieusement un enfant, et alors que la tension est à son paroxysme, le rire libérateur intervient quand on comprend qu'il ne s'agit que d'une troupe d'acteurs dont la répétition théâtrale est gâché par l'improvisation du comédien qui joue Hitler et s'exclame : *"Heil, myself !"* Dans

l'intrigue, le personnage de Greenberg intervient peu, mais c'est lui qui donne les clefs de la philosophie de Lubitsch : *"Un bon rire n'est pas à dédaigner"*, dit-il, en songeant à ce qui pourrait plaire au public de leur petit théâtre : *"Ça les fera mourir de rire !",* comme un clin d'oeil adressé au public de la salle de cinéma. *"Les personnages sont à la fois l'objet et la source"* du comique (Marguerite Chabrol dans *Positif* n°651).

Ernst Lubitsch, fort de son expérience théâtrale, livre ici une grande réflexion sur les liens qui unissent et opposent le théâtre à la vie, l'illusion à la réalité, la vérité au mensonge. Prenant au mot Shakespeare, son monde fictionnel est bel et bien une scène où vérités et faux-semblants se mêlent sur un mode comique, à l'encontre des dissertations métaphysiques habituelles sur ce thème. Dans son article *"To be or not to be ou l'illusion comique"*, Michel Ciment rappelle que la référence du cinéaste au dramaturge anglais n'est nullement fortuite : le film suit les répétitions d'une troupe de comédiens, tandis que les oeuvres de Shakespeare montrent souvent des repésentations théâtrales à l'intérieur même des pièces jouées par les vrais acteurs (par exemple dans *Hamlet*). Par ce biais, les deux artistes jouent pleinement avec l'idée de quête identitaire. Dans le scénario de Lubitsch, l'intéraction entre le théâtre et la vie est aussi un ressort de la comédie, comme dans cette scène où Joseph Tura, guindé, s'avance sur scène pour réciter le fameux monologue avant d'être interrompu par l'amant de sa femme qui se lève, et de tenter de continuer son élocution d'un ton de plus en plus furieux. La tirade prononcée à trois reprises par Greenberg dans le film, tirée d'une réplique de Shylock dans *Le Marchand de Venise* de Shakespeare, fait plutôt basculer le film vers la tragédie :
au début, Greenberg énonce de manière purement professionnelle ce monologue, alors qu'il devient émouvant lorsqu'il le déclame dans un théâtre nazi : *"Si vous nous piquez, ne saignons-nous pas ? Si vous nous chatouillez, ne rions-nous pas ? Si vous nous empoisonnez, ne mourons-nous pas ?"* Le théâtre est avant tout synonyme de liberté pour les héros : après que leur pièce "Gestapo" ait subi les foudres de la censure, la ville est bombardée par l'armée allemande. *"Il n'y a pas de censure pour eux !"* déplore alors l'un des comédiens.
Les débuts de Lubitsch au théâtre ont également influencé sa mise en scène, qui multiplient les entrées et sorties de champ comme autant d'effets de surprise, et la musique elle-même s'accorde à la théâtralité de l'ensemble en usant parfois du procédé du « mickey-mousing », qui souligne les réactions et les mouvements des personnages. La richesse du cinéma d'Ernst Lubitsch se trouve dans *"ces coups de théâtre, [...] qui font de l'acteur le personnage moteur de la comédie, et de la comédie, paradoxalement, la clef du drame"* (Jean Eustache dans la revue *Cinéma* n°65).

**Sources :**

*La revue du cinéma* n°466 – décembre 1990
*Positif* n°627 et N° 651
*Image et son* n°185 – juin 1965 : article "To be or not to be ou l'illusion comique" de Michel Ciment
*Lubitsch* de Jacqueline Nakache, aux Editions Edilig
*Cinéma* n°65 : *"To be or not to be par Jean Eustache"* - 1962

**Biographie et filmographie p. 76**

## LUNDI 2 JANVIER - 19H30 - CINEMAS STUDIO

# La Chevauchée des bannis (*Day of the outlaw*)

## De André de Toth

**(1958)**

**USA / Noir et Blanc / 1h36**

**© Splendor films**

Réalisation : André de Toth
Scénario : Philip Yordan d'après une œuvre de Lee Wells
Photographie : Russel Harlan
Son : Ben Winkler
Musique originale de Alexander Courage

**Interprétation :**
Blaise Starett : Robert Ryan
Jack Bruhn : Burl Ives
Helen Crane : Tina Louise
Hal Crane : Alan Marshal
Ernine : Venetia Stevenson
Gene : David Nelson

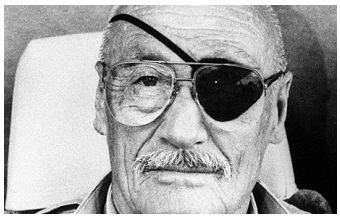
*Dans un village de montagne isolé, l'éleveur Blaise Starret est en conflit avec des fermiers qui veulent délimiter leurs terres avec des barbelés. Il s'oppose plus particulièrement à Hal Craner qui a épousé Helen, la femme qu'il aime. Arrive un groupe de bandits commandé par Jack Bruhn. Ils viennent de dérober une grosse quantité d'or et sont poursuivis par l'armée fédérale. Ils commencent par confisquer toutes les armes des habitants qui s'attendent au pire, d'autant que les hors la loi se mettent à convoiter leurs femmes. Starret va se servir de son prestige et de son autorité pour amener ses concitoyens à faire face.*

Deux cavaliers évoluent dans la neige. Dans un panoramique comme André de Toth les aime, on découvre un paysage montagneux, puis un hameau qui semble désert, malgré quelques baraques en bois. Au saloon, l'ambiance est des plus austères. Il y a bien du café, mais les réserves d'alcool sont maigres. A peine une bouteille derrière le bar. L'épicerie n'est pas mieux fournie. L'hiver est rude et le réalisateur a tenu à montrer ce qu'était réellement la vie dans cette région montagneuse reculée, au temps de la conquête de l'Ouest. Comment les colons devaient survivre au froid, à la faim et à la solitude.

Quelques mois plus tôt, André de Toth était venu superviser la construction des décors dans ce coin reculé de l'Oregon. Puis il a attendu que la neige tombe pour venir tourner. L'équipe est logée dans les chalets, à la dure. Techniciens et acteurs doivent parfois évoluer avec de la neige jusqu'aux genoux, arracher chaque pas à la neige. Que le brouillard s'installe ou que la neige tombe et le cinéaste et le chef opérateur profitent de l'aubaine pour tourner les scènes pour lesquelles ils espéraient justement de telles conditions climatiques.

Les acteurs ne savent pas toujours à quoi s'attendre avec de Toth. "*Je ne veux pas filmer une scène, je veux tourner une tranche de vie*" explique-t-il. Dans la scène du bal, un panoramique qui accentue l'ambiance oppressante de la situation, l'actrice Tina Louise ne sait pas ce qui l'attend. On devine l'inquiétude sur son visage et on pressent le viol collectif. Mais Jack Bruhn, le chef des bandits va intervenir et heureusement il lui reste un peu d'humanité. "*Il n'y a pas d'un côté les bons et de l'autre les mauvais*", insiste de Toth. "*J'ai voulu montrer de véritables êtres humains. Les personnages m'étaient proches car j'ai commencé ma vie comme cowboy. Cette histoire est vraie et j'ai essayé de la rendre aussi réelle que possible*". D'ailleurs, sans être crédité au générique comme scénariste, de Toth a cependant beaucoup écrit pour ce film avec l'aide de Robert Ryan, qui interprète Blaise Starett, celui qui va sauver la situation. Au départ en colère contre l'homme qui a épousé la femme qu'il aime, il va se métamorphoser en l'homme de la situation, qui va se sacrifier pour sauver la communauté. La nature va l'y aider. Tel pourrait être le message d'André de Toth avec ce western inattendu, étonnant. Un film où la nature, destructrice, va débarrasser une communauté isolée des hors la loi qui viennent semer la peur et la mort, où la collectivité prime sur l'individu, où les décors sont dépouillés à l'extrême et où le noir et blanc accentue la désolation. Une rigueur qui a fait dire à Bertrand Tavernier, fervent défenseur du cinéma de de Toth, qu'il s'agissait d'un film "dreyerien".

**André de Toth (1910 - 2002)**



André de Toth est né à Mako, en Hongrie, où il étudie la mise en scène et où il fait ses débuts en tant que scénariste et réalisateur, avec huit films, dont le dernier, *Semmelweis* est primé en Hongrie. La guerre le conduit à se réfugier en Angleterre où il travaille avec les frères Korda et Mickael Powell, puis il part aux Etats-Unis à partir de 1942. On lui confie la réalisation de films à petit budget qui ne l'empêchent pas de mener à bien des projets ambitieux et engagés. En 1944, il signe *None Shall Escape*, pamphlet anti-fasciste, puis il enchaîne avec des films visuellement sobres, efficaces qui se caractérisent par la thématique de l'ambigüité morale

inlassablement reprise. Il aime aussi mettre en scène et se servir de la force des éléments naturels tels que l'eau dans *La Rivière de nos amours* (1955), la brume inquiétante et le feu purificateur dans *L'Homme au masque de cire* (1953) ou encore la neige dans *La Chevauchée des bannis* (1959). Il sait transmettre son goût des grands espaces dans ses westerns et son sens de l'action dans ses films policiers. Car André de Toth, cinéaste des films de série B, est aussi un touche à tout talentueux, qui abordera avec succès les différents genres cinématographiques mais aussi les différents métiers d'Hollywood : acteur, réalisateur, producteur, mais aussi auteur et scénariste. Car pour De Toth, "*un metteur en scène doit non seulement collaborer au scénario, mais il doit aussi pouvoir écrire des scènes et même des sujets originaux"*. Il est d'ailleurs l'auteur de *La Cible humaine* (*The Gunfighter*), western qu'il ne tournera finalement pas (c'est Henri King qui le réalisera en 1950), car il préfère abandonner le projet plutôt que d'accepter les conditions que voudrait lui imposer la production. Ce retrait ne l'empêchera pas d'être cependant remarqué pour ce film avec une nomination pour l'Oscar du meilleur scénario.

André de Toth paiera d'ailleurs son caractère entier et exigeant par de fortes déconvenues, telle celle infligée par la production sur son film *La Mission du commandant Lex* (Springfield Rifle 1952), amputé de près d'une heure.

Malgré cela de Toth, cherche sans cesse à innover : il impose un danseur pour jouer dans un film noir (*Crime Wave*), introduit l'espionnage et le contre-espionnage dans le scénario d'un film sur la guerre de sécession (*Springfield Rifle*), exige un acteur noir comme juré d'un procès contre les nazis dans *None shall escape*, tourne le premier film en 3D de l'histoire du cinéma (*L'Homme au masque de cire*) ou encore une scène de bagarre dans "*un saloon entièrement noir que venait trouer la seule lumière des balles"*. Son cinéma se distingue d'ailleurs par son goût pour les figures stylistiques, comme les panoramiques à 360° qu'il affectionne particulièrement et qui marquent les spectateurs de *La Chevauchée des bannis.*

De Toth tourne par ailleurs un certain nombre de films qu'il ne signe pas, ou des séquences à l'intérieur de films réalisés par d'autres. C'est ainsi que sans être crédité aux génériques, il cosigne le scénario de *Lydia* de Julien Duvivier (1941), est le réalisateur d'une seconde équipe du *Livre de la jungle* de Zoltan Korda (1942) et de *Lawrence d'Arabie* de David Lean (1962), et remplace pendant six semaines Lewis Milestone sur le tournage de *Guest in the house* (1944), film qui sera finalement attribué à John Brahm..

De retour en Europe dans les années 60, il tourne des péplums italiens et signe en 1960 *Enfants de salauds*, film de guerre où se retrouve à nouveau le thème de l'ambigüité morale, avec Mickael Caine et Nigel Davenport.

Celui qu'on appelait le 4$^{e}$ borgne d'Hollywood (après Fritz Lang, Raoul Walsh et John Ford) s'est éteint en Californie en 2002.

**Filmographie :**

En Hongrie :

1939 : Hat hét boldogság
1939 : Toprini nász
1939 : Öt óra 40
1939 : Két lány az utcán
1939 : Semmelweis

Aux États-Unis :

1943 : Passport to Suez
1944 : None Shall Escape
1944 : Dark Waters
1944 : Guest in the House
1947 : Femme de feu (*Ramrod*)
1947 : L'Orchidée blanche (*The Other Love*)
1948 : Pitfall
1949 : La Furie des Tropiques (*Slattery's Hurricane*)
1951 : Le Cavalier de la mort (*Man in the Saddle*)
1952 : La Mission du commandant Lex (Springfield Rifle)
1952 : Les Conquérants de Carson City (*Carson City)*
1953 : La Trahison du capitaine Porter (*Thunder over the Plains*)
1953 : Le Sabre et la flèche (*Last of the Comanches*)
1953 : L'Homme au masque de cire (*House of Wax*)
1953 : Les Massacreurs du Kansas (*The Stranger Wore a Gun*)
1953 : La Trahison du capitaine Porter (*Thunder Over the Plains*)
1954 : La Chasse au gang (*Crime Wave*)
1954 : Le Cavalier traqué (*Riding Shotgun*)
1954 : Tanganyika
1954 : Terreur à l'Ouest (*The Bounty Hunter*)
1955 : La Rivière de nos amours (*The Indian Fighter*)
1957 : Quand la bête hurle (*Monkey on my Back*)
1957 : Hidden Fear
1958 : Chef de réseau (*The Two-Headed Spy*)
**1959 : La Chevauchée des bannis (*Day of the Outlaw*)**
1960 : Contre-espionnage (*Man on the String*)

En Europe :

1961 : Capitaine Morgan (*Morgan il pirata*)
1961 : Les Mongols (*I Mongolie*)
1968 : Enfants de salauds (*Play Dirty*)
1987 : Terror Night

**Sources** :

Dictionnaire Larousse du cinéma
*Amis américains* Entretiens avec les grands auteurs américains de Bertrand Tavernier

## LUNDI 9 JANVIER - 19H30 - CINEMAS STUDIO

# Huit et demi (*Otto e mezzo*)

## de Federico Fellini

**1963**

**Italie / Noir et blanc / 2h18**

Réalisation : Federico Fellini
Scénario : Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, Brunello Rondi
Photographie : Gianni di Venanzo
Décors et costumes : Piero Gherardi
Son : mario Faraoni, Alberto Bartolomei
Montage : Leo Catozzo
*Musique : Nino Rota*

© Gaumont

**Interprétation :**
Guido Anselmi, le metteur en scène : Marcello Mastroianni
Claudia, l'actrice vue dans le rêve : Claudia Cardinale
Luisa, l'époude de Guido : Anouk Aimée
Carla, la maîtresse de Guido : Sandra Milo
Gloria Maurin : Barbara Steele
Mario Mezzabotta : Mario Pisù
Pace, le producteur : Guido Alberti
Carini, le critique cinématographique : Jean Rougel
La Saraghina : Edra Gale

*Guido Anselmi, metteur en scène de cinéma, doit réaliser un film pour une maison de production, mais il ne parvient pas à trouver l'inspiration. A l'occasion d'une cure thermale, il tente de faire le bilan de sa vie et de son oeuvre. Les femmes de sa vie le confrontent à son passé et à ses fantasmes.*

Oscar du meilleur film étranger en 1964, *Huit et demi* apparaît comme la quintessence du film fellinien. En suivant l'itinéraire de Guido Anselmi, metteur en scène tourmenté interprété par Marcello Mastroianni, le cinéaste italien poursuit sa réflexion sur des thèmes inhérents à sa filmographie entière : dès la scène d'ouverture, le spectateur est appelé à partager les

états d'âme d'un personnage en déroute qui s'asphyxie dans le monde contemporain qui l'entoure, au sens le plus littéral du terme puisque sa voiture s'emplit peu à peu d'une épaisse fumée. Guido traîne son ennui dans le luxe d'un hôtel, et les silhouettes autour de lui se livrent à des spectacles décadents : danseuse recouverte de plumes et de paillettes. Hanté par toutes les figures féminines qui ont fait autrefois son enfance et peuplent maintenant sa vie d'adulte, Guido traverse une crise conjugale et effectue une descente aux enfers en quête de sens existentiel. Il ne peut trouver la sérénité, sans cesse sollicité par des figures parasites, comme un critique visiblement très investi dans son métier qui n'a de cesse de pointer les failles du projet de film de Guido. Et la vie de tous ces individus semble être régie par leur impossibilité de communiquer.

Le film est porté par une galerie d'acteurs, et surtout d'actrices, prestigieuse. Autour de Mastroianni gravitent des personnalités aussi célèbres que Claudia Cardinale, Anouk Aimée, Sandra Milo ou Barbara Steele. Fellini s'avouait fasciné par les actrices, depuis ses débuts sur les plateaux de cinéma, en tant que scénariste (Image et son n°193 ). Une fois de plus, les femmes sont le noyau de sa mise en scène, et son scénario les met en lumière à tour de rôle.
Nul besoin de chercher ailleurs les fondements de la névrose du protagoniste masculin : son insatisfaction permanente provient de ce qu'il est incapable de concilier les deux visions antagonistes et schématiques qu'il se fait des femmes : il est tiraillé entre la Femme vierge, sa mère, son épouse..., et la Femme "pêcheresse", celle qu'il voit en sa maîtresse. Poursuivant la silhouette inaccessible de Claudia Cardinale, il tentera de fondre ces deux caractères en un seul, mais sa quête échouera.
Les critiques se sont souvent essayés à une analyse psychanalitique du huitième film de Fellini. L'analogie entre le cinéaste et le rôle d'un réalisateur torturé est évidente, d'autant plus si celui-ci porte les traits de Mastroianni, l'acteur fétiche de Fellini, de La Dolce Vita en 1960 à Intervista en 1987. Les épisodes du passé de Guido dans un établissement religieux où les ecclésiastiques sont tournés en ridicule ou présentés comme hostiles, font écho aux souvenirs douloureux que conserve le réalisateur de sa propre éducation religieuse. Le parallèle entre la situation de Guido, en panne d'inspiration, et celle de Fellini, confronté au "blocage" tant redouté de l'écrivain au moment de tourner Huit et demi, a aussi souvent été discuté. Le titre du film tire son originalité du contexte réel de sa production : il sortira en salles après les sept premiers longs-métrages du réalisateur et ses deux sketches qui compteront pour un demi-film. Ces mots "huit et demi", qui forment davantage un numéro de série qu'un titre en soi, font écho à la production avortée de Guido qui, ne maîtrisant pas son sujet, ne peut même pas y accoler un titre. Ainsi, cette "oeuvre « d'art total" est paradoxalement fondée sur "un aveu d'impuissance créatrice" (selon Gilbert Salachas dans L'avant-scène cinéma

n°63). Bien que décrivant lui-même son oeuvre comme le point de rencontre entre "*une séance décousue de psychanalyse et un examen de conscience désordonné*", le tout "*dans une atmosphère nébuleuse*" (documentation de la production Rizzoli), Fellini a pourtant minimisé la dimension autobiographique de son oeuvre. Cette mise en abyme dans les coulisses du cinéma, en traitant des troubles et du découragement qu'un homme doit affronter pour accomplir son projet, peut être perçue comme une parabole sur la création. Davantage qu'un homme lucide et amer, le personnage de Mastroianni se fait tour à tour "érotomane, sadique, masochiste, mythomane, [...] bouffon, mystificateur et brouillon" (article de l'écrivain italien Alberto Moravia, paru dans l'Espresso de février 1963). Pourtant, cette peinture des doutes d'un individu à la profession peu banale demeure universelle : "Je cherche à m'y éclairer sur ce qu'en moi-même je ne comprends pas, mais, comme je suis un homme, d'autres hommes sans doute peuvent se découvrir eux aussi dans ce miroir" (dans l'ouvrage Le néo-réalisme italien et ses créateurs).

Si le film fait date dans la filmographie de Fellini, c'est probablement parce qu'il y a poussé l'expérimentation formelle à un degré important. Il déploie une fois de plus toute la folie baroque qui lui est coutumière, et certains critiques ont pu juger qu'il confinait à la dissonance. Toutefois, le spectateur ne peut que noter l'aisance avec laquelle le réalisateur agence ses séquences, alternant plusieurs niveaux fictionnels entre réalité et fantasme, différentes temporalités, ... Pierre Kast, dans la revue des Cahiers du cinéma n°145, décrivait ce film comme "*une sorte de fleuve en crue qui charrie mille débris somptueux*". Cependant, par la construction rigoureuse de son scénario, le réalisateur prend soin de ne jamais distancer son spectateur. Fellini confirme son sens du spectacle: *Huit et demi* se présente comme une oeuvre foisonnante, où l'harmonie jaillit paradoxalement des détours et saccades de l'intrigue.

Dans un entretien paru dans la revue Les cahiers R.T.B, Fellini racontait trouver une très forte ressemblance entre le cinéma et le cirque : "J'aurais beaucoup aimé être directeur de cirque, car le cirque est un mélange de technique, de précision et d'improvisation". La ritournelle composée par son fidèle collaborateur Nino Rota, rythmant le film, évoque d'ailleurs les tours de pistes des acrobates. La conclusion du film dans un défilé improbable, au son d'une petite fanfare, conclut en toute cohérence cette oeuvre à la frontière du fantastique et du surréalisme. Le petit garçon avec sa flûte pourrait bien être le héros dans son enfance, et il se signale au Guido adulte comme un rappel de la fuite du temps, et de l'état d'innocence qu'il a bafoué en grandissant, mais aspire encore à reconquérir.

**Sources :**

Le cinéma italien de Jean Gili, Editions La Martinière
L'Avant-Scène n°63 – octobre 1966
Cinema 63 n°75
Cahiers du Cinéma n°145 – juillet 1963
Cahiers du Cinéma n°164 – mars 1965
Federico Fellini par Gilbert Salachas
Cinéma 63 n°78
Le cinéma italien 1945-1979 de Freddy Buache, aux Editions L'Age d'Homme

**Federico Fellini (1920-1993)**

Federico Fellini est né à Rimini, en 1920, dans une famille de la petite bourgeoisie locale. Il caresse tout d'abord le rêve de devenir journaliste. En 1938, il part pour Florence où il travaille pour un éditeur, Nerbini, et pour le périodique satirique *420*. En 1939, il quitte la capitale toscane pour Rome. Il est engagé au sein du périodique *Marc' Aurelio,* pour lequel il rédige des articles et dessine des vignettes. Il se distingue par ses talents de caricaturiste. Par ailleurs, il écrit des textes pour la radio. Il tombe amoureux de l'une des interprètes de ses sketches, Giulietta Masina, qu'il épouse en 1943. Giulietta réalisera une belle carrière d'actrice, en tournant pour Rossellini, Lattuada ou Commencini, et jouera dans sept films de son mari. Elle est la muse de Fellini qui trouve en elle une sorte d'égal artistique.

Ses premiers contacts avec le cinéma se font grâce au *Marc' Aurelio* puisqu'il participe, avec d'autres membres du journal, à la rédaction de gags pour les films de Macario. C'est à cette époque qu'il fait deux rencontres importantes : Il se lie d'amitié avec le réalisateur Roberto Rossellini, mais aussi avec l'acteur Aldo Fabrizi, qui le fait participer à plusieurs scénarii. En 1944, Rome est libérée par les Américains. Fellini ouvre alors une boutique de caricatures pour les soldats de l'U.S Army. Le dessin est une grande passion, qu'il exercera durant toute sa vie. Rossellini vient le chercher, en 1945, pour travailler sur le scénario du film *Rome ville ouverte*. Pour lui, c'est une révélation. Il prend conscience que le cinéma est un fascinant moyen d'expression, aussi passionnant que l'écriture ou le dessin. Il a trouvé sa voie.

Il s'illustre tout d'abord comme scénariste auprès de Rossellini, de Pietro Germi et d'Alberto Lattuada. C'est avec ce dernier qu'il réalise son premier film, *Les Feux du music-hall*, en 1950. Ce film pose les bases du style de Fellini et les thèmes qui jalonneront son œuvre, comme l'importance de ses propres souvenirs et la grande part accordée au monde du rêve.

Le cinéaste devient rapidement l'un des chantres du néo-réalisme italien. Dans ses films, comme par exemple *Les Vitelloni* en 1953, il fait montre

d'un attachement particulier pour les humbles, les marginaux, le peuple. Les vies ratées et le thème de la solitude sont souvent présents dans ses œuvres.

Durant cette période, Fellini travaille avec les scénaristes Tullio Pinelli et Ennio Flaiano. Cette association est très importante pour le réalisateur et les deux hommes vont travailler sur la plupart de ses films jusqu'en 1968. Le cinéaste formera ensuite un nouveau tandem avec le scénariste Bernardino Zapponi. Fellini acquiert une aura internationale, en 1959, avec la sortie de *La Douceur de vivre* (La *Dolce vita*). Malgré une durée de près de trois heures, cette radiographie de la société romaine rencontre un grand succès. Marcello Mastroianni y incarne une sorte de double du réalisateur, un rôle qu'il rejouera par la suite dans d'autres films.

*La Dolce vita* remporte la palme d'or à Cannes en 1960. Le film impose définitivement un style "fellinien " très particulier : personnages extravagants et caricaturaux, absence de progression dramatique et mélange du rêve et du réel. Ce succès permet au cinéaste de tourner, en 1962, son film le plus personnel. Dans *Huit et demi*, il livre, au travers de son double joué par Mastroianni, ses angoisses, ses incertitudes et ses peurs profondes, ses fantasmes. Le film est une réflexion passionnante sur le travail de création. Fellini traverse ensuite une période d'incertitude, tant sur les thèmes que sur le style de ses films. Son inspiration lui revient en 1969, avec la réalisation du *Satyricon*, d'après l'œuvre de Plutarque. En livrant sa vision d'une antiquité décadente qui fait écho à la décadence de sa propre époque, le réalisateur se débarrasse complètement de l'héritage du néo-réalisme.

Dans ces œuvres suivantes, il intègre de plus en plus d'éléments réalistes, d'images mentales et de visions, du passé comme du futur. Dans les années 80, ses films se teintent d'une certaine angoisse de la mort (*Et vogue le navire*, *Intervista*). Une atmosphère crépusculaire porte son dernier film, *La Voce della luna*, en 1989.

Fellini décède le 31 octobre 1993 à Rome, à l'âge de 73 ans. L'Italie offrira des funérailles d'état à celui qui fut un grand homme de spectacle, un inventeur de formes et un visionnaire.

**Filmographie**

1950 : Les Feux du music-hall
1951 : Courrier du cœur ou Le Cheik blanc
1953 : L'Amour à la ville
1953 : Les Inutiles ou Les Vitelloni
1954 : La Strada
1955 : Il Bidone
1956 : Les Nuits de Cabiria
1959 : La Douceur de vivre
1961 : Boccace 70
**1962 : Huit et demi**
1964 : Juliette des esprits

1967 : Histoires extraordinnaires
1969 : Bloc-notes d'un cinéaste
1969 : Satyricon
1970 : Les Clowns
1971 : Fellini Roma
1973 : Armacord
1975 : Casanova
1978 : Répétition d'orchestre
1979 : La Cité des femmes
1982 : Et vogue le navire
1985 : Ginger et Fred
1987 : Intervista
1989 : La Voce della luna

**Sources**

Passek, Jean- Loup (dir.). - Dictionnaire du cinéma. - Paris : Larousse, 2001. - 865 p.
Tulard, Jean. - Dictionnaire des Films, A-K. - Paris : Robert Laffont, 1995.
Cahiers du cinéma : n° 40, 513, 474
Positif : n° 140
Avant-scène : n° 129
Cinéma : n° 168
Revue du cinéma : n° 262
Site internet de la bifi

## LUNDI 16 JANVIER - 19H30 - CINEMAS STUDIO

# Joe Hill

## de Bo Widerberg

**(1971)**

**Suède / Couleurs / 1h57**

Réalisation : Bo Widerberg
Scénario : Bo Widerberg
Montage : Bo Widerberg
Photographie : Peter Davidsson
Musique : Stefan Grossmam
Prix spécial du Jury à Cannes en 1971.

**Interprétation :**
Joe Hill : Thommy Berggren
Lucia : Anja Schmidt
« The Fox » : Kelvin Malave
Blackie : Evert Anderson
Cathy : Cathy Smith
Paul : Hasse Persson
David : David Moritz
Richard : Richard Weber
Ed Rowan : Joël Miller
George : George Faeder
Elisabeth Gurley Flynn : Wendy Geier
The Tenor : Franco Molinari
La femme de charité : Liska March

**© Malavida**

*Suède, 1902. Joel et Paul Hillstrom, deux frères, quittent leur pays pour se rendre aux Etats-Unis, pensant que la vie est meilleure là-bas. Ils se rendent compte, à leur arrivée, que les inégalités sont les mêmes à New-York. La pauvreté règne. Joe se retrouve vite seul à poursuivre son aventure à travers l'Ouest américain.*

Tout part d'une chanson : « I dreamed I saw Joe Hill ». Ce classique folk repris par Joan Baez intriguait fortement Bo Widerberg qui s'est alors demandé si ce fameux Joe Hill avait véritablement existé. Après de longues recherches il découvrit que Joe Hill était un immigré suédois qui avait participé à la guerre du Mexique. Joe Hill fut le premier chanteur révolutionnaire du syndicalisme ouvrier américain. Suédois d'origine, il émigra aux USA en 1901. Après quelques années d'errance, de déceptions, à travers les Etats-Unis, il devint en 1910

à San Pedro, membre actif des Industial Workers of the World, les Wobbies ou encore le IWW. Dès ce moment, il mit sa plume et sa voix au service des revendications ouvrières. On entendait ses chansons partout. Ce qui eut pour conséquence de le faire inscrire sur les listes noires des localités où il passait.

A travers plusieurs journaux et revues, Bo Widerberg voit la trame de son prochain scénario se dessiner. Le réalisateur aurait néanmoins aimé pouvoir consulter les films du premier procès, mais ces documents d'une valeur inestimable, ont été perdus. *Joe Hill* a reçu le Prix spécial du Jury au Festival de Cannes en 1971. 44 ans après, le long-métrage a fait son retour à Cannes dans la sélection Cannes Classics.

C'est dans un cinéma toujours plus humaniste que Widerberg nous dépeint le portrait d'un jeune rebelle, Joe Hill, qui est ici magnifiquement interprété par Thommy Berggren que certains ont qualifié de « *Belmondo première manière ou de James Dean extériorisé ».* On peut aussi y voir une ressemblance avec le jeune Al Pacino qui, au même moment, était à l'affiche de *Panique à Needle Park* de Jerry Schatzberg, autre film en compétition au festival de Cannes en 1971.

Mais Thommy Berggren c'est surtout l'acteur fétiche de Bo Widerberg puisqu'on peut le voir dans *Le Péché suédois*, *Le Quartier du corbeau*, *Elvira Madigan*... Un acteur qui se glisse ici parfaitement dans la peau d'un jeune vagabond rebelle auquel le public s'attache sans difficulté.

Ce film dispose d'une très belle esthétique. Cependant, Gaston Haustrate dira, dans le numéro 158 de cinéma 71, que Widerberg utilise « *un esthétisme un peu envahissant et que son style de narration l'oblige à se dépasser. »* Quoi qu'il en soit, on ne peut nier la beauté des cadres et des couleurs, judicieusement choisis. Rien n'est fait au hasard chez Widerberg, tout est maîtrisé, et les détails n'en sont que plus importants pour symboliser des éléments forts. Pendant toute une grande partie du film, la couleur rouge prédomine. Il y a pratiquement dans chaque plan, une touche de rouge qui vient symboliser le mouvement contestataire. L'ambiance feutrée, les bruits de fond et les couleurs chaudes font de ce film une véritable balade visuelle à travers l'Amérique des années 1900, 1910.

Ce rouge disparaît progressivement dans toute la dernière séquence au profit de couleurs beaucoup plus fades, une prédominance du bleu et du gris qui renforce l'ambiance froide et terne du passage de l'exécution de Joe Hill. La musique est importante. Elle accompagne tout d'abord des personnages vers l'inconnu, vers une chose dont ils ignoraient jusqu'ici l'existence. Pour Joe Hill, c'est l'opéra (*La Traviata, Rigoletto*) qui le pousse à faire la rencontre de cette jeune Italienne, Lucia. En parallèle, un air de blues accompagne le personnage du Renard, un jeune garçon voleur qui, en volant la fourrure d'une dame de la haute société, l'emmène vers des mendiants, et donc vers une classe sociale qu'elle n'avait sûrement jamais vue. La caméra, très mobile, suit cette femme qui marche à travers les corps errants des vagabonds. Elle est en larmes. Un léger air de blues à la

guitare accompagne majestueusement cette scène d'une beauté incroyable.
La musique, aussi, est celle qui sauve Joe Hill lorsqu'il doit inventer une chanson pour ne pas se faire expulser par la police. Il écrira les paroles de « Pie in the sky », sur l'air de « Sweet bye and bye ». Une musique omniprésente donc, qui, à de nombreux moments, remplace la narration. Il est intéressant de remarquer que Widerberg alterne séquences avec dialogues et séquences musicales. Comme dans cette séquence où il utilise l'humour (et ce sera une des seules fois du film), une scène totalement muette ou l'on voit Joe Hill qui découvre les usages et les coutumes que l'on doit respecter au restaurant.
Widerberg utilise beaucoup les plans très larges, souvent symétriques et d'une extrême précision. Toutes les étapes de la vie de Joe Hill s'enchaînent avec logique et sans temps morts. Vers la fin du film, l'action est de plus en plus lente, et la tension augmente. Ne montrant pas tout, il laisse le soin aux spectateurs de deviner ce qui s'est passé ou ce qui aurait pu se passer. La rencontre avec Lucia est étrange, on ne sait pas s' ils ont eu une relation amoureuse ou pas. La parole est complètement enlevée lorsque Joe la revoit et qu'il lui tient la main pendant un long moment sans rien lui dire.
Le film dispose d'un découpage intéressant. Le point de départ est New-York, le 25 novembre 1902. Joe travaille alors dans un bar. Puis en 1906 il se retrouve à Salinas en Californie, se réveillant dans une ferme. La troisième partie du film s'ouvre sur un rassemblement, des hommes et des femmes réunis par la musique et les chants contestataires, l'action se déroule alors à San Diego en 1909. Ensuite notre héros se retrouve à Salt Lake City en 1913.
Peut-on parler de *Joe Hill* comme un film engagé ? Henry Chapier dira dans Combat du 22 octobre 1971, « *qu'un tel film nous réconcilie avec les films engagés dans la mesure où leur auteur est plus soucieux de vérité, de vie et d'émotion que de manipulations démagogiques d'idées reçues.* »

**Sources**

Image et Son n°255, décembre 1971
http://www.allocine.fr
Fiche AFCAE "Trilogie Bo Widerberg"
http://www.critikat.com
L'Avant-scène n°124, avril 1972
Cinéma 71, n° 158

**Biographie et filmographie : Catalogue Cinémathèque 2014 - 2015**

## LUNDI 23 JANVIER - 19H30 - CINEMAS STUDIO

## Hommage à Julien Duvivier, en partenariat avec les cinémas Studio

# Panique

## 1947

### France / Noir et blanc / 1h40

© TF1 Droits Audiovisuels

Réalisation : Julien Duvivier
Scénario : Julien Duvivier et Charles Spaak, d'après le roman de Georges Simenon, *Les Fiançailles de Monsieur Hire* (1933)
Adaptation : Charles Spaak, Julien Duvivier
Dialogues : Charles Spaak
Musique : Jean Wiener, chanson de Jacques Ibert (éditions Choudens)
Images : Nicolas Hayer
Son : Joseph de Bretagne
Décors : Serge Piménoff
Maquillages : Acho Chakatouny
Montage : Marthe Poncin

**Interprétation** :
Monsieur Hire : Michel Simon
Alice, la maîtresse d'Alfred : Viviane Romance
Alfred, le véritable assassin : Paul Bernard
Michelet, le secrétaire du commissaire : Charles Dorat
M. Fortin, le pharmacien : Lucas Gridoux
Viviane : Lita Recio

*Dans un quartier populaire, alors que s'installent des forains, on découvre le corps d'une jeune femme étranglée. L'assassin, Alfred, et sa maîtresse Alice, font accuser Monsieur Hire, un homme étrange et solitaire qui vit dans un hôtel meublé. Il est secrètement amoureux de la jeune Alice. Pour protéger cette femme, Monsieur Hire cache les preuves qu'il possède sur le véritable meurtrier. Cet homme malheureux se retrouve harcelé par la police, les voisins, et traqué par la foule.*

*Panique* est remarquable par sa technique, d'une modernité qui surprend encore aujourd'hui, mais il a connu une existence chaotique.

D'abord, rappelons que Duvivier fait partie des cinéastes qui sont partis travailler aux Etats-Unis pendant la guerre. A leur retour en France, ils ont reçu un accueil froid autant par la profession que par le public. Cependant, les films de Duvivier réalisés aux Etats-Unis, principalement des films à sketches, ont connu un succès auprès du public américain. D'après une interview donnée par Julien Duvivier à un journaliste, à la question « qu'avez-vous appris aux Etats-Unis ? », il répond « J'ai appris la patience, car le travail à Hollywood n'est pas le même qu'à Paris, il est soumis aux désirs des producteurs qui sont les maîtres d'œuvre. »

De retour en France, Julien Duvivier, qui est déjà intéressé par le roman *Les Fiançailles de Mr Hire* de Georges Simenon, décide de l'adapter. Le tournage du film débute le 3 janvier 1946, peu de temps après la fin de la guerre, dans la période des règlements de compte, de la traque des collaborateurs et où des femmes sont tondues. Un écho de cela est présent dans le film, par les réactions de la foule contre quelqu'un qu'on désigne comme étant le mal de tout le quartier. En effet, la question de la délation, du soulèvement de la foule sur un individu est présente dans ce film. Dès la scène d'ouverture, le quartier est balayé par la caméra, et un zoom vient souligner le personnage de Monsieur Hire en l'isolant du reste de la population. On retrouve également ce procédé plus tard dans le film, lors d'une partie d'auto-tamponneuses où l'ensemble des joueurs s'acharnent sur Monsieur Hire sans que le spectateur n'en comprenne les raisons.

Ce film est sûrement le plus personnel et le plus noir dans l'œuvre du cinéaste. Il nous dévoile les instincts les plus bas de la nature humaine. On voit la haine et la violence qui s'étendent, d'abord par la rumeur, puis par de fausses preuves. La foule trouve un certain plaisir à lyncher un innocent, le pantin pathétique, pris au centre d'un cercle rempli de haine, en ayant cru un instant à la bonté du monde.

Michel Simon qui joue Monsieur Hire, est « un acteur imprévisible pour emmerder le metteur en scène » dit Duvivier. Il connait une certaine réprobation à la Libération, puisqu'il a tourné des films à la Continentale pendant la guerre. Le personnage de Monsieur Hire est isolé des autres personnages du film. Il se détache par son caractère presque hautain et son excentricité. Il parle peu avec son entourage, qui le méprise. Michel Simon humanise bien ce personnage qui se détache également par la passion amoureuse qu'il porte à Alice. Il alterne les registres de protecteur, de taciturne amoureux, émerveillé de recevoir enfin une affection en retour. Quant à Vivianne Romance, elle provoque des doutes puisqu'elle est allée à Berlin pendant la guerre. Dans ce film, elle incarne Alice avec une parfaite sensualité et beaucoup d'ambiguïté. On retrouve ici, comme dans *La Belle Equipe*, des femmes particulièrement cyniques. On peut remarquer des échanges de regards entre Monsieur Hire et Alice, qui la trahissent et montrent une hésitation entre la manipulation qu'elle entreprend et une réelle affection niée.

Mais cette femme fera pourtant toujours les mauvais choix.
Avec ses plans serrés, Duvivier montre la médiocrité et la faiblesse des hommes. Et finalement les femmes ne valent pas mieux, capables du pire par amour ou par bêtise, ce qui est souvent le cas dans les films de ce cinéaste. Le tournage est réalisé avec de gros moyens, dans les studios de Nice où sont construits des décors d'un quartier de la banlieue. Pour ce film, Duvivier réutilise les décors de la fête foraine utilisés dans *Le Quai des brumes* (1938), et on aperçoit aussi un immeuble présent dans le film *Le Jour se lève* (1939), de Marcel Carné. Ces décors rappellent le réalisme du cinéma français, qui sera d'ailleurs le sujet de mauvaises critiques. *Panique* connait en effet des critiques désastreuses, car aucun des personnages du film ne seraient sympathique pour le spectateur. La critique reproche une volonté de retour au réalisme poétique d'avant-guerre. Cependant, l'acteur Michel Simon soutiendra et défendra le film.
*Panique* est alors ignoré pendant trente ans. Il est remis en lumière par Patrick Brion, au « Cinéma de minuit ». Trente ans après sa sortie, sa puissance apparait enfin. Patrice Leconte en fait un remake en 1989, *Monsieur Hire*, avec Michel Blanc et Sandrine Bonnaire. *Panique* est le film le plus puissant de Duvivier. Il explore dans un même film trois personnages dans leur individualité, et la foule qui oppresse et étouffe. Julien Duvivier prouve la maîtrise de la technique acquise, avec l'utilisation d'une grue dans les scènes de la fête foraine. C'est un bon directeur d'acteur, qui sait aussi donner vie à ses scénarios. Il traite ce drame avec quelques touches d'humour notamment avec les commentaires du boucher à propos du pauvre Monsieur Hire.
Ce film fait preuve d'un réalisme cruel et envoutant. Il offre une description sinistre de l'avarice et de l'hystérie humaine.
Julien Duvivier peut être qualifié de poète pessimiste, qui n'accorde que très peu de circonstances atténuantes à ses personnages. Le réalisateur de *Panique* apparaît comme un optimiste déçu, un croyant qui a perdu ses illusions.

**Sources**

Rétrospective à la Cinémathèque française
http://www.cinematheque.fr/cycle/julien-duvivier-45.html
http://www.telerama.fr/cinema/films/panique,31236.php
https://www.cineclubdecaen.com/realisat/duvivier/panique.htm

**Biographie et filmographie : p. 102**

## MARDI 24 JANVIER - 19H30 - CINEMAS STUDIO

## Hommage à Julien Duvivier, en partenariat avec les cinémas Studio

***Une soirée, deux films***

# La Belle Équipe

## 1936

**France / Noir et blanc / 1h41**
**Titre original : Jour de Pâques**

Réalisation : Julien Duvivier
Scénario : Julien Duvivier, Charles Spaak
Dialogues : Charles Spaak
Photographie : Jules Krüger, Marc Fossard
Son : Antoine Archimbaud
Décors : Jacques Krauss
Montage : Marthe Poncin
Musique : Maurice Yvain

**© 1936 ÔCô succession Julien Duvivier et Charles Spaak**

**Interprétation** :
Jean dit Jeannot : Jean Gabin
Charles Billot dit Charlot : Charles Vanel
Raymond dit Tintin : Raymond Aimos
Jacques : Charles Dorat
Mario : Raphaël Médina
Huguette, la fiancée de Mario : Micheline Cheirel
Gina, la femme de Charles : Viviane Romance

*En 1936, Julien Duvivier réalise un film qui demeure encore célèbre aujourd'hui. Une bande de cinq amis, ouvriers au chômage, dont un étranger menacé d'expulsion, vivent dans un hôtel parisien. Ils gagnent une grosse somme d'argent après avoir joué ensemble à la Loterie Nationale. Ils décident de monter une entreprise coopérative, une guinguette au bord de la Marne, dans la banlieue parisienne.*

Ce film correspond à l'avènement du Front populaire. Duvivier montre l'enthousiasme, l'espoir, mais aussi les désillusions. Il écrit le scénario avec Charles Spaak, scénariste de Renoir, de Marcel L'Herbier ou encore de Jean

Grémillon. Les deux hommes mettent en avant l'amitié et la solidarité ouvrière. Le film est tourné en décors naturels qui illustrent l'environnement populaire réjouissant de cette époque, comme le chante Jean Gabin "Quand on s'promène au bord de l'eau" qui sera un grand succès.

La fin du film connaît deux versions. En effet, Duvivier réalise une fin très pessimiste qui dérange un public d'ouvriers lors d'une projection privée au Dôme de La Varenne. Cette fin a aussi été présentée lors de la projection sur les Champs-Elysées. Les producteurs exigent alors une fin plus optimiste pour la version définitive. Il est maintenant possible de retrouver le dénouement tel que l'a voulu à l'origine Duvivier dans la version restaurée du film.

On peut parler de "réalisme poétique" dans les films de Julien Duvivier. En effet, dans les années 1930, le cinéma français a dépeint le contexte social et politique, avec le chômage, la montée de la gauche, et la menace de la guerre. Le réalisme poétique est le premier courant français du cinéma parlant. Il se caractérise par le pessimisme, la nostalgie et le regret. Les personnages sont souvent des exclus, et les histoires tournent autour de l'amour perdu et de la déception. Les cinéastes utilisant ce réalisme poétique rejettent des dénouements heureux. Les rues brumeuses, la pénombre, l'utilisation subtile de la lumière caractérisent la scénographie utilisée dans ce courant, et accentuent la dimension poétique des images. Les récits racontent les destinées tragiques de héros populaires, surtout des ouvriers, dont Jean Gabin est la parfaite incarnation.

On retrouve donc des caractéristiques du réalisme poétique dans les films de Duvivier. De plus, ce courant accompagne de près le Front populaire.

Dans *La Belle Equipe*, on retrouve l'essence de l'année 1936, du Front populaire et la création des congés payés. Le plaisir des loisirs et la joie de passer des dimanches à la campagne sont représentés par cette guinguette au bord de la rivière. D'ailleurs, la chanson que chante Gabin illustre cette joie, et sert de leitmotiv dans le film. De plus, la solidarité ouvrière, symbolisée par la construction de la guinguette en coopérative, le rêve d'une ascension sociale et la solidarité envers Mario, un réfugié politique espagnol, évoquent également ce contexte social.

Mais on notera que les idéaux du Front Populaire sont traités en même temps que ses limites. Jean Gabin incarne un personnage qui porte l'espoir, par sa carrure, sa gestuelle dynamique et tranquille. Mais, on assiste aux limites du déterminisme social, par l'une des premières colères de ce personnage, traduit par des tensions corporelles comme les mâchoires crispées, les dents serrées, les lèvres disparues et les muscles tendus.

Dans les films de Duvivier, les femmes révèlent un certain cynisme, s'immisçant dans la vie des hommes jusqu'à leur destruction, ce qui pourrait être considéré comme de la misogynie. Mais, au contraire, ce caractère des femmes est une manière pour elles d'exister au sein de la société, de survivre plutôt que de se soumettre.

Certains diront que le scénario, les dialogues et le jeu des acteurs ont souffert du temps. Mais les qualités techniques du cinéaste se révèlent, et Duvivier fait preuve de ruse, par le détail.

**Sources**

L'avant-scène, n° 450, mars 1996
Cinéma n°50, p130
Rétrospective à la Cinémathèque française
http://www.cinematheque.fr/film/48315.html
http://www.festival-lumiere.org/manifestations/la-belle-%C3%A9quipe.html
http://www.cineclubdecaen.com/realisat/duvivier/belleequipe.htm

**Julien Duvivier (1896 -1967)**

Né en 1896 à Lille et mort en 1967 à Paris, Julien Duvivier est un réalisateur français qui a marqué le cinéma français pendant les années 30 à 60. Il est issu d'une famille très catholique, a fait ses études chez les Frères à Froyennes en Belgique, et fut jugé trop chétif pour faire la guerre en 1914.

En 1916, contre l'avis de son père, Julien Duvivier commence au théâtre en tant qu'acteur. Il fait un passage à l'Odéon dirigé par André Antoine. En 1918, il commence sa carrière dans le cinéma aux studios de Gaumont, comme scénariste et assistant notamment de Louis Feuillade et Marcel L'Herbier. Dès 1919 il réalise son premier film *Haceldama ou le Prix du sang* qui ne rencontre pas un grand succès. Il fonde sa société de production, puis se consacre surtout à des adaptations littéraires, pendant la période du cinéma muet (*Les Roquevillard*, en 1922 ou *Au Bonheur des Dames* en 1930 par exemple), qui lui permettent d'assimiler les techniques de la réalisation. Il fait des films sur des sujets religieux comme *La Tragédie de Lourdes* (1924) ou *L'abbé Constantin* (1925), même s'il ne se cantonne pas à une thématique en particulier.

Duvivier écrit ses scénarios et les dialogues, composés comme au théâtre, et à l'arrivée du cinéma parlant, il s'impose comme un des plus grands réalisateurs français. Il maîtrise la nouvelle technologie du son dès 1930, alors que beaucoup de cinéastes se contentent de faire du théâtre filmé. Il adapte un roman d'Irène Nemirowsky, *David Golder* (1930), où il filme en décors naturels à Biarritz et sur la côte Basque. L'acteur Harry Baur qui avait joué précédemment dans *Poil de carottes* (1925), tient son premier rôle parlant.

En 1937, il lance la mode des films à sketches dont *Un carnet de bal* est le modèle.

Julien Duvivier s'essaie à tous les styles cinématographiques même s'il reconnait qu'il est plus difficile de se risquer à faire un film différent à

chaque fois. On raconte qu'il oubliait ses films au fur et à mesure, comme une sorte d'amnésie, à tel point qu'il en oubliait les scénarios et les acteurs avec qui il travaillait. Dans les années 1930, l'esthétique du réalisme poétique, qui caractérise une partie de sa filmographie, participe à sa renommée internationale.

C'est *La Bandera* (1935) et *La belle Equipe* (1936) qui élèvent Julien Duvivier au rang des plus grands réalisateurs français des années 1930 à 1940, aux côtés de Jean Renoir, René Clair ou Marcel Carné.

Après un passage à Hollywood en 1937, Duvivier repart aux Etats-Unis au début de la Seconde Guerre mondiale, où il réalise les films *Lydia* et *Six destins*. En 1944, il réalise *The Imposter* (L'Imposteur), un *remake* de *Pépé le Moko* (1937), avec Jean Gabin comme acteur principal dans les deux versions. Julien Duvivier fera plusieurs *remake* de ses propres films, comme *La Machine à refaire la vie*, en 1924 et 1933.

Après la guerre, les films de Duvivier représentent le pessimisme d'un contexte social pesant, baigné d'hypocrisie, de mesquinerie, et d'une omniprésence religieuse.

A partir des années 1950, Julien Duvivier continue à tourner des films qui ne remportent pas un grand succès, comme des adaptations littéraires (*Pot-Bouille* en 1957, même si on le redécouvre aujourd'hui) ou des films policiers (*Chair de poule*, 1963). Dans le cinéma de Duvivier, l'univers noir et le réalisme cru sont contrastés par une fantaisie insolite. Même s'il ne se limite pas à une thématique particulière, Julien Duvivier filme des groupes d'individus, des micro-sociétés, et la manière dont ces individus évoluent dans cette société, comme dans *La Belle Equipe* ou dans *Panique*. En opposition, on trouve des personnages très solitaires, spectateurs de la vie qui les entoure, comme le personnage de Monsieur Hue dans *Panique*.

La Nouvelle Vague a méprisé le travail de Duvivier, le trouvant peut-être trop classique et pas assez libre. Mais pourtant, dès 1919 avec son premier film muet *Haceldama ou le Prix du sang*, Julien Duvivier était un des premiers à tourner en décors naturels.

**Filmographie**

1919 : Haceldama ou le Prix du sang
1920 : L'Agonie des aigles
La Réincarnation de Serge Renaudier (film disparu)
1921 : Crépuscule d'épouvante
1922 : Les Roquevillard
L'Ouragan sur la montagne (*Der Unheimliche Gast*)
1923 : Le Reflet de Claude Mercoeur
1924 : Credo ou la Tragédie de Lourdes
Coeurs farouches
La Machine à refaire la vie
L'OEuvre immortelle

1925 :L'Abbé Constantin
Bout de chou
La Nuit de la revanche
Poil de carotte
1926 : L'Homme à l'Hispano
1927 : L'Agonie de Jérusalem
Le Mariage de mademoiselle
1928 : Le Tourbillon de Paris
Le Mystère de la tour Eiffel
1929 : La Divine Croisière
La Vie miraculeuse de Thérèse Martin
Maman Colibri
1930 : Au Bonheur des Dames
1931 :David Golder
Les Cinq Gentlemen maudits (*Die Fünf verfluchten Gentlemen*)
1932 :Poil de carotte (*remake* du film de 1925)
La Vénus du collège
Allô Berlin ? Ici Paris !
1933 : La Tête d'un homme
Le Petit Roi
La Machine à refaire la vie (*remake* du film de 1924)
1934 : Le Paquebot Tenacity
Maria Chapdelaine
1935 : Golgotha
**1936 : La Belle Équipe**
Le Golem
1937 : L'Homme du jour
Pépé le Moko
Un carnet de bal
1938 : Toute la ville danse (*The Great Waltz*)
1939 : La Fin du jour
La Charrette fantôme
1940 : Untel père et fils
1941 : Lydia (*remake* de Un Carnet de bal)
1942 : Tales of Manhattan
1943 : Flesh and Fantasy
1944 : L'Imposteur
**1947 : Panique**
1948 : Anna Karénine
1949 : Au royaume des cieux
1950 : Black Jack
1951 : Sous le ciel de Paris
1952 : Le Petit Monde de don Camillo
La Fête à Henriette

1953 : Le Retour de don Camillo
1954 : L'Affaire Maurizius
1955 : Marianne de ma jeunesse
**1956 : Voici le temps des assassins**
1957 : Pot-Bouille
L'Homme à l'imperméable
1959 : La Femme et le Pantin
Marie-Octobre
1960 : La Grande Vie
Boulevard
1962 : La Chambre ardente
Le Diable et les Dix Commandements
1963 :Chair de poule
1967 :Diaboliquement vôtre

**Sources**

*Cinéma* n°135, p 139
*Positif*, n°429, novembre 1996
L'avant-scène, n° 450, mars 1996
Dictionnaire du cinéma, Larousse
Rétrospective à la Cinémathèque française
http://www.cinematheque.fr/cycle/julien-duvivier-45.html

## MARDI 24 JANVIER - 21H30 - CINEMAS STUDIO

## Hommage à Julien Duvivier, en partenariat avec les cinémas Studio

***Une soirée, deux films***

# Voici le temps des assassins

## 1956

## France / Noir et Blanc / 1h53

Réalisation : Julien Duvivier
Scénario : Julien Duvivier, Charles Dorat, Maurice Bessy
Photographie : Armand Thirard
Montage : Marthe Poncin
Musique : Jean Wiener
Décors : Robert Gys
Costumier : Jacques Cottin

**Interprétation** :
Chatelin : Jean Gabin
Catherine : Danièle Delorme
Gabrielle : Lucienne Bogaert
Gérard : Gérard Blain
Amédée : Paul Roussillon
Madame Chatelin : Germaine Kerjean
Madame Jules : Gabrielle Fontan

**© Pathé distribution**

*Chatelin est restaurateur dans le quartier des Halles à Paris. Un jour, il voit arriver Catherine, une jeune femme désemparée, dont il tombe vite amoureux. Mais Catherine est manipulée par Gabrielle, l'ancienne femme de Chatelin dont il est séparé depuis vingt ans, afin de le séduire pour lui soutirer son argent. Catherine prétend que sa mère est morte et qu'elle n'a nulle part où aller. Elle s'installe alors chez Chatelin, contre l'avis de la mère de celui-ci et de Madame Jules, la fidèle servante de Chatelin. Gérard, un étudiant en médecine sans argent qui est accueilli par Chatelin, tombe lui aussi amoureux de Catherine qui deviendra sa maîtresse. La jeune femme joue un double jeu afin de créer un conflit entre Gérard et Chatelin.*

Duvivier, dans la diversité de son œuvre, n'a été rebuté par aucun genre. Dans *Voici le temps des assassins*, il part d'un tableau réaliste du quotidien

d'un restaurateur, incarné par Jean Gabin, un homme droit, paternaliste, avec le cœur sur la main. La description des Halles, le ventre de Paris, presque documentaire, connote la vision du naturalisme des années 1950.

L'intrigue noire et rocambolesque, qui n'étonne plus dans les films de Duvivier, tourne autour de mensonges et de complots, avec du suspense qui entraine le spectateur jusqu'à la fin. La lumière de la salle du restaurant laisse place à la sordide pénombre des chambres d'un hôtel délabré et la noirceur des personnages. Le spectateur est également confronté à l'auberge isolée où la mère de Chatelin manie parfaitement son fouet. Le drame s'achève enfin au bord de la rivière, sous la brume. Duvivier décide de reconstruire des décors en studio, mais aussi de filmer en décors naturels. La photographie de ce film en noir et blanc, ou plutôt noir et gris, accentue le ton lugubre de cet univers où le soleil n'apparaît jamais.

Le personnage joué par Jean Gabin abdique face à la méchanceté humaine et aux vices des personnages féminins. C'est le dernier film que Jean Gabin fait avec Duvivier, dans lequel il trouve un état civil qui suggère une certaine stabilité sociale (Chatelin). Cependant, le spectateur ne sait rien de son passé, sauf les éléments apportés par les autres personnages : sa mère, sa gouvernante dévouée et omniprésente (entre le restaurant et l'appartement), et son ex-épouse. Chatelin apparaît comme un homme stable, mais on le découvre peu à peu déchiré, perdant son équilibre. Le personnage de Catherine, au visage d'ange, est manipulateur. Elle met en place une machination avec sa mère. Une fois encore chez Duvivier, les femmes sont perfides, possessives ou folles.

*Voici le temps des assassins* est considéré comme le seul chef-d'œuvre de Duvivier dans cette période, notamment par François Truffaut. Il lui a été tout de même reproché d'en rajouter dans le sordide. Cependant, il est étonnant que les critiques de la Nouvelle Vague soient ceux qui soutiennent ce film. François Truffaut écrit : *"Voici venir le temps des surprises : j'attendais un film français de plus, à mi-chemin entre l'obscure qualité et le plus clair commerce ; au lieu de quoi, je "découvre", pour ainsi dire, Julien Duvivier, l'homme et le cinéaste, dans un seul film.* Voici le temps des assassins *me semble le meilleur [des films de Duvivier], celui dans lequel on peut sentir le travail sur tous les éléments : scénario, mise en scène, jeu, photo, musique, etc., un contrôle qui est celui d'un cinéaste parvenu à une totale sûreté de lui-même, et de son métier. »* Il conclut en disant : *« Seul le regard d'un cinéaste, regard qui s'exprime en terme de mise en scène, décide de la valeur morale d'un film. Or le regard de Duvivier est évidemment pur jusqu'à la naïveté ; un brave homme nous parle du mal, et sa peinture, fraîche encore, est en-deçà, bien sûr, de la vérité." (Arts, 18 avril 1956)*

Après la Seconde Guerre mondiale, Duvivier réalise des films encore plus noirs, au-delà du réalisme poétique qui l'inspirait avant la guerre. On pourrait dire alors que le désarroi est comme un leitmotiv dans l'œuvre de Duvivier.

**Sources** :

*Guide des films*, Jean Tulard, Robert Laffont, 2005
Positif n°573, p 111, novembre 2008
http://www.institut-lumiere.org/manifestations/voici-le-temps-des-assassins.html
http://www.cineclubdecaen.com/materiel/ctfilms.htm
http://www.cinematheque.fr/sites-documentaires/duvivier/filmo/assassin.htm
http://www.parisfaitsoncinema.com/les-classiques/delorme-gabin-aux-halles-dans-voici-le-temps-des-assassins.html

**Biographie et filmographie : p. : 102**

## LUNDI 30 JANVIER - 19H30 – CINEMAS STUDIO

***Carte blanche à l'Association Henri Langlois***

# Carmen

## De Carlos Saura

**(1983)**

**Espagne / Couleurs / 1h42**

Réalisation : Carlos Saura
Scénario : Carlos Saura, Antonio Gadès,
d'après la nouvelle éponyme de Prosper Mérimée
Direction artistique : Félix Murcia
Costumes : Teresa Nieto
Photographie : Teo Escamilla
Son : Carlos Faruolo, José Vinader
Montage : Pedro del Rey
Musique : Paco de Lucía
Chorégraphie : Antonio Gades,
Carlos Saura
Production : Emiliano Piedra

**Distribution**

Carmen : Laura del Sol
Antonio : Antonio Gadès
Paco : Paco de Lucía
Marisol : Pepa Flores
Cristina : Cristina Hoyos
Juan : Juan Antonio Jiménez
Pepe : Girón José Yepes

*Le chorégraphe Antonio Gadès veut adapter l'opéra Carmen de Bizet et il recherche en vain sa danseuse flamenco principale. Il trouve finalement sa Carmen, et une relation amoureuse se développe entre eux. Le parallèle entre la fiction et la réalité, entre l'opéra et le flamenco, entre la scène et le cinéma est permanent.*

Carmen, le personnage créé dans la nouvelle de Prosper Mérimée**,** a d'abord été immortalisé par l'opéra de Georges Bizet. Depuis, Carmen a été interprétée par de nombreuses femmes et a inspiré de nombreux artistes.
Carlos Saura s'est dit plus inspiré par l'œuvre littéraire que par l'opéra, bien qu'il en réutilise des passages

musicaux. C'est un film riche, réalisé en étroite collaboration avec le chorégraphe Antonio Gadès, qui joue lui-même le rôle du protagoniste. Saura s'est également entouré du grand guitariste de flamenco Paco de Lucia pour adapter la musique de Bizet à son film**.**

Dans ce film, on assiste à une mise en abyme de la tragédie de Mérimée sur plusieurs niveaux, et à un glissement entre plusieurs arts.

De nombreuses analogies sont à l'œuvre, l'intrigue du roman se confond avec la vie des personnages qui l'interprètent : Gadès joue son propre rôle, celui d'un chorégraphe recherchant sa danseuse principale, celle qui interprètera Carmen. Au hasard d'une audition, il la trouve, et cette femme s'appelle réellement Carmen. Il en tombe amoureux. Peu à peu, une relation de séduction très sensuelle s'installe entre les deux danseurs, et leur passion ira grandissante jusqu'au final tragique.

Sur un autre niveau, le scénario s'apparente à la réalité : l'actrice Laura Del Sol qui incarne Carmen était alors inconnue du public, comme son personnage, et ce rôle a changé sa carrière, l'a révélée.

Dans une époque et un décor modernes, le scénario reprend donc celui de la nouvelle de Mérimée, transposé dans le monde de la danse.

Cette transposition implique un entremêlement de plusieurs éléments constitutifs du mythe de Carmen, et de plusieurs arts imbriqués : tout d'abord, la présence du texte originel de Mérimée est primordiale, lorsque Gadès conseille à Carmen de le lire afin de mieux le danser, ou lorsqu'il en lit des passages à sa troupe.

Quant à la musique, elle allie l'opéra français de Bizet au flamenco. Le rythme est très important dans ce film, des passages entiers sont uniquement rythmés par le bruit des talons des danseurs.

L'association de la danse et du cinéma est évidemment un aspect central du film. Les gestes des danseurs sont suivis avec minutie, les mouvements des bras, et le battement des talons sur le plancher sont filmés de manière très mobile, la résonance des pas traverse l'écran et nous donne la sensation d'assister réellement à ces répétitions de flamenco.

La tension sensuelle entre les deux protagonistes est également sublimée par cette danse, tout comme la rivalité entre Carmen et Cristina, la meilleure danseuse de la troupe, mais considérée comme trop âgée par Gadès pour jouer Carmen.

Le film opère un synchronisme des arts, et est à l'image de la violence et de la volupté du flamenco.

Deuxième film musical du réalisateur, en collaboration avec le chorégraphe Antonio Gadès, *Carmen* fait partie de sa « trilogie flamenca », précédé de *Noces de Sang* et suivi de *L'amour sorcier*.

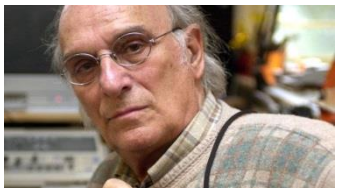
Pour Carlos Saura, il s'agissait de créer une Carmen moderne, le personnage de l'interprète de ce rôle de bohémienne mythique devait être la représentante de la liberté de la femme. Liberté de choisir son mode de vie et ses amants.

Dans ce film, au fil des répétitions, la protagoniste exprime de plus en plus ce désir d'émancipation totale.

Malheureusement, la jalousie de son amant annihilera cette liberté.
Les limites entre les différentes strates de fiction sont floutées, on passe d'un premier niveau de fiction, celui de la nouvelle de Mérimée, à un second, celui des répétitions de son adaptation en version flamenco, puis au troisième, celui de la romance entre les interprètes de cette adaptation. Le tout synthétisé dans la mise en scène de Carlos Saura, qui réalise un film complexe, aux frontières mouvantes, et doté d'une intensité flamboyante, sublimée par les pas de flamenco qui rythment tout le film.

***Sources***

DVD Carmen, Studio Canal
La revue du cinéma n°386
http://lescorpsemouvants.overblog.com/2014/01/carmen-un-bizet-s-il-vous-pla%C3%AEt.html



**Carlos Saura (1932)**

Carlos Atares Saura est né au sein d'une famille d'artistes en 1932 à Huesca en Espagne. Diplômé de cinéma en 1954, il entame une carrière d'enseignant, tout en pratiquant sa passion, la photographie, pour divers magazines.
A partir de la photographie, il s'oriente vers le documentaire et réalise plusieurs courts métrages et un moyen métrage, *Cuenca*, sur les richesses de la Castille. Il pratique alors ce que l'on pourra appeler un néo-réalisme à l'espagnole.
Son premier long métrage documentaire, *Los golfos,* sur la délinquance juvénile des classes défavorisées, est sélectionné au festival de Cannes en 1960. La censure du régime de Franco exigera qu'une scène soit coupée, et le film restera censuré pendant plusieurs années. Carlos Saura fera plusieurs fois les frais de la censure, avec *Les bandits* en 1963 par exemple.
C'est à partir de 1966, et de son troisième film, *La caza*, sur les brutalités de la chasse, que Carlos Saura commence à connaitre un réel succès. Mais c'est seulement en 1973, avec *Ana et les loups*, qu'il se fait connaître en France.
Saura est particulièrement intéressé par l'histoire de l'Espagne, et les réalités sociales de son pays, et c'est en 1976 qu'il connaît la consécration, avec *Cria Cuervos,* un film sur la famille, le souvenir et la fin de la période franquiste, usant de l'allégorie et de symboles afin de présenter sa vision de la société.
Il parle également de son attachement à l'histoire à l'occasion de la sortie de *Maman a 100 ans* : "Un metteur en scène responsable de son œuvre tire de la vie la matière de son œuvre et c'est pourquoi il est impossible de rester en marge de ce qui se passe dans son pays. "
Dans les années 80, Saura s'essaye à un nouveau registre avec des films de

danse, toujours en lien avec l'identité espagnole, et latino-américaine : *Noces de sang* (1981), *Carmen* (1983), et *L'amour sorcier* (1986), forment sa « trilogie flamenco ». D'autres suivront, mais ne sont pas d'aussi grands succès publics que ses films de la décennie précédente ou que son emblématique *Cria Cuervos*.

Ce réalisateur a reçu plusieurs nominations et prix dans les festivals (A Cannes, Prix Spécial du jury pour *Cria Cuervos*, Prix d'interprétation masculine attribué à Fernando Rey pour *Elisa, vida mía,* à Berlin, deux Ours d'argent pour *La Caza* et *Peppermint frappé,* et un Ours d'or pour *Vivre vite !* ). Il est l'un des réalisateurs espagnols les plus réputés au monde, avec plus de quarante films à son actif.

**Filmographie**

1956 : El pequeño río Manzanares (court-métrage)
1957 : Après-midi de dimanche *(La Tarde del domingo)* (moyen-métrage)
1958 : Cuenca (moyen-métrage)
1962 : Les Voyous *(Los Golfos)*
1964 : La Charge des brigands ou Les Bandits *(Llanto por un bandito)*
1966 : La Caza
1967 : Peppermint frappé
1968 : Stress es tres, tres
1969 : La Madriguera
1970 : Le Jardin des délices *(El jardín de las delicias)*
1972 : Anna et les Loups *(Ana y los lobos)*
1974 : La Cousine Angélique *(La prima Angélica)*
1976 : Cría cuervos
1977 : Elisa, mon amour *(Elisa, vida mía)*
1978 : Les Yeux bandés *(Los ojos vendados)*
1979 : Maman a cent ans *(Mamá cumple cien años)*
1980 : Vivre vite ! *(Deprisa, deprisa)*
1981 : Noces de sang *(Bodas de sangre)*
1982 : Doux moments du passé *(Dulces horas)*
1982 : Antonieta
**1983 : Carmen**
1984 : Los Zancos
1986 : L'Amour sorcier *(El amor brujo)*
1988 : El Dorado
1989 : La Nuit obscure *(La noche oscura)*
1990 : ¡Ay, Carmela!
1992 : El Sur
1992 : Marathon
1992 : Sevillanas

1993 : Les Voyous *(¡Dispara!)*
1995 : Flamenco
1996 : Taxi de noche
1997 : Pajarico
1998 : Tango
1999 : Goya à Bordeaux *(Goya en Burdeos)*
2001 : Buñuel et la Table du Roi Salomon *(Buñuel y la mesa del rey Salomón)*
2002 : Salomé
2004 : Le Septième Jour *(El séptimo día)*
2005 : Iberia
2007 : Fados
2008 : Sinfonía de Aragón (court-métrage)
2010 : Don Giovanni, naissance d'un opéra *(Lo, Don Giovanni)*
2010 : Flamenco, Flamenco
2015 : Argentina *(Zonda, folclore argentino)*
2016 : La Jota
2016 : 33 dias

**Sources** :
http://www.cineclubdecaen.com/realisat/saura/saura.htm
http://www.commeaucinema.com/personne/carlos-saura,41129

## LUNDI 6 FEVRIER - 19H30 - CINEMAS STUDIO

### Cycle Du muet au parlant
### *Soirée présentée par Louis D'Orazio*

# Les Lumières de la ville (*City lights*)

**De Charles Chaplin**

**1931**

**Etats-Unis / Noir et blanc / 1h27mn**

**© Roy Export SAS**

Réalisation: Charlie Chaplin
Scénario : Charlie Chaplin, Harry Crocker
Photographie : Gordon Pollock,
Roland Totheroh
Montage : Charlie Chaplin, Willard Nico
Musique : Charlie Chaplin
Production : Charlie Chaplin

**Interprétation**
Le vagabond : Charlie Chaplin
La fleuriste aveugle : Virginia Cherrill
Le millionnaire excentrique : Harry Myers

*Errant dans la ville, Charlot rencontre une jeune fleuriste aveugle. Un quiproquo le fait passer pour un homme riche, mais Charlot, épris d'elle, ne lui révèle pas la vérité et tente tout pour réunir l'argent nécessaire à sa guérison.*

En 1931, le cinéma vient de connaître une révolution technique : le parlant. Chaplin, qui reste aujourd'hui le symbole du septième art, craignait particulièrement cette avancée, car elle signifiait de devoir abandonner la gestuelle. Or, c'est un artiste de la pantomime, il était donc difficilement envisageable d'abandonner son style au seul profit du sonore. Il déclarait à ce sujet: *"J'étais obsédé par la crainte d'être démodé. Je songeais parfois à la possibilité de tourner un film sonore, mais cette perspective m'était déplaisante car je me rendais compte que je ne réussirais jamais à atteindre l'excellence de mes films muets. Il me faudrait également renoncer totalement à mon personnage de Charlot […], le premier mot qu'il prononcerait ferait de lui quelqu'un d'autre"*.
C'est donc à nouveau dans un film muet que Chaplin se lance avec ses *Lumières de la ville*. La scène d'exposition du film fait sensation.

Chaplin l'utilise notamment pour s'exprimer sur le cinéma parlant. Ainsi, le discours très officiel d'inauguration de la statue n'est pas parlé mais bruité, rendant ridicule au possible la cérémonie. S'en suit la découverte de Charlot, assoupi sur la statue jusqu'alors cachée par le drap, et pour accentuer la dérision, l'hymne américain est lancé.

Ce récit de Charlot diffère un peu des autres, tant il apparaît pessimiste. Bien qu'il parsème le film de cet humour qu'on lui connaît, la trame de fond n'en est pas moins une tragédie. Dans ce film, Charlot tombe perpétuellement, et brutalement, du rêve à la réalité.

Quand il se noue d'amitié avec le milliardaire en lui sauvant la vie, ce n'est que parce que ce dernier est sous l'emprise de l'alcool. Sitôt sobre, il ne reconnaît plus le vagabond et l'extirpe de chez lui. Par ailleurs, quand le milliardaire ivre lui propose de venir chez lui, c'est son valet qui se montre intransigeant et rappelle à Charlot qu'il n'est pas du même monde. Ce n'est qu'une amitié superficielle, mais qui donne à Charlot le goût de l'opulence et d'une richesse à laquelle il ne peut pas prétendre. La nuit le voilà invité au bal, on lui prête une voiture de luxe, et on le couche dans une chambre douillette. Le jour on le chasse, il erre dans les rues dans son costume usé.

Charlot, le vagabond aux airs de gentleman, n'erre pas sans but pour autant. Tombé sous le charme de la jeune fleuriste, il lui fait croire qu'il est bien l'homme riche dont elle est persuadée. Il la courtise et, se rendant compte qu'elle a des difficultés financières, se met en quête d'un travail pour lui payer ses dettes et lui offrir l'opération qui lui permettra de recouvrer la vue. Cet amour fragile ne repose que sur le quiproquo. Qu'adviendra-t-il dès qu'elle verra qu'il n'est pas un beau millionnaire? C'est de résignation qu'il s'agit, puisque Charlot choisit de lui offrir la vue en risquant d'y perdre l'amour. Là encore, le rêve de cette belle romance tourne court dans une âpre réalité.

Toutes ces désillusions sont parfaitement illustrées par une seule scène. Charlot vient de rencontrer la jeune femme. Sans qu'elle sache qu'il est là, il s'assoit sur le bord du muret et se met à rêvasser. Elle, occupée à ses fleurs, va remplir son seau et lui jette accidentellement l'eau à la figure, ce qui le fait sursauter. Tout le nœud du drame tient en cette image du rêveur réveillé par la douche froide.

De plus, ce qui pourrait n'être qu'un détail devient un élément prédominant du pessimisme mis en scène par Chaplin. En effet, lorsque Charlot revient de prison, outre le fait qu'il ne porte plus que des haillons et que son visage respire la tristesse, on remarque assez vite qu'il manque un élément à ce personnage qu'on croit connaître par cœur : la canne, grand symbole de Charlot, a disparu.

Chaplin disait : *"Cette canne est vraiment importante pour mon personnage. Elle constitue toute ma philosophie. Non seulement je la conserve comme emblème de ma respectabilité mais, avec elle, je défie le destin et l'adversité"*. Charlot, floué et esseulé, perd avec sa canne son essence même.

Malgré tout, son grand humanisme rend ironiques les mésaventures dont il est victime. C'est lui, le vagabond sans

le sou, qui rend le goût de vivre au milliardaire. C'est lui, malgré sa véritable identité, qui redonne espoir à la jeune aveugle. Il est à la fois vagabond, gentleman, poète, rêveur, et même romanesque. Et toute l'affection qu'il dégage est soulignée par la composition musicale de Chaplin lui-même, qui fait preuve d'élégance en toute circonstance et se pose de ce fait en contrepoint de ce qu'on pourrait attendre. Elle accompagne en toute simplicité les expressions des regards et les gestuelles précises. Cette précision, maître mot de l'artiste, est la clé de sa réussite.

A la sortie du film, l'affluence dépassa toute attente et créa l'émeute. Le pari est réussi, car pour Chaplin c'était bien l'avis du public qui comptait et non pas les récompenses attribuées par quelque journaliste. Et c'est pour ce public qu'il a passé plus de deux ans en tournage, qu'il a filmé 300 000 mètres de pellicule pour n'en garder que 2000, qu'il a voulu changer d'acteurs car ceux embauchés ne s'impliquaient pas assez selon lui. Fort d'une foi indéfectible en son art et animé par la crainte d'être dépassé, Charlie Chaplin sort en 1931 un indémodable de l'histoire du cinéma.

**Sources :**

Charlie Chaplin, de Jérôme Larcher*, Collection grands cinéastes*, Cahiers du Cinéma pour Le Monde, 2007.
Charlot ou Sir Charlie Chaplin, de Jacques Lorcey, collection Têtes d'Affiche, 1978.

**Biographie et filmographie** : Catalogue de la Cinémathèque de Tours 2014 - 2015.

## LUNDI 13 FEVRIER - 19H30 - CINEMAS STUDIO

### Cycle Du muet au parlant
### *Soirée présentée par Louis D'Orazio*

# Les Temps modernes (*Modern Times*)

## De Charles Chaplin

**1936**

**Etats-Unis / Noir et blanc / 1h27mn**

Réalisation : Charlie Chaplin
Scénario : Charlie Chaplin
Musique : Charlie Chaplin
Photographie : Roland Totheroh, Ira Morgan
Montage : Charlie Chaplin
Production : United Artists

**© Roy Export SAS**

**Interprétation :**
L'ouvrier : Charlie Chaplin
La gamine : Paulette Goddard
Le patron du restaurant : Henry Bergman
Le mécanicien : Chester Conklin
Le propriétaire du cabaret : Hank Mann
Le patron de la Compagnie : Al Ernest Garcia

*Charlot est employé à la chaîne dans une usine, mais ses conditions de travail le font vite déchanter. Après avoir subi une cure et un séjour en prison, il se retrouve au chômage. Il croise sur son chemin une jeune orpheline condamnée à voler pour se nourrir. Ensemble, ils tentent de trouver le bonheur.*

Charlie Chaplin était certes un grand artiste, mais il défendait aussi clairement ses convictions politiques, notamment en matière d'économie. Nous sommes en 1935 quand il décide de dénoncer, à travers un nouveau film, la société capitaliste et automate qui le préoccupe. Il lui a fallu seulement cinq mois pour tourner *Les Temps modernes*, tant le projet était limpide.

Il endosse à nouveau le rôle de Charlot, et réfute une fois de plus l'idée du parlant. Mais dans ce nouveau film, il utilisera la sonorisation de manière

d'autant plus forte. En effet, seuls les patrons se font entendre. D'abord, le président de l'usine dans laquelle Charlot travaille. Il est dépeint oisif dans son bureau, et ne communique ses ordres que par le biais d'une caméra. On ne le verra jamais parler qu'au travers de sa machine, symbole de sa puissance. L'omniprésence des automates est flagrante : machineries de l'usine, tapis roulant, écrans de surveillance ou écrans de visionnage du patron jusque dans les toilettes. La seconde voix est aussi celle d'une machine, la fameuse "auto mangeoire". Inventée pour gagner du temps sur la pause déjeuner, elle fait sa propre promotion via un enregistrement. Rien de tel pour nous faire comprendre le centre du problème : le besoin de rentabilité à l'excès.

Les ouvriers ne sont absolument pas considérés, mais ont tellement besoin d'argent qu'ils continuent de travailler sans répit, au rythme des sonneries qui indiquent tantôt une courte pause, tantôt la reprise. Le cercle vicieux prend alors toute sa dimension, insinué dès le premier plan par la comparaison, drôle mais cruelle, d'un troupeau de bétail à la foule d'employés.

Occupé au poste du serrage de boulons, Charlot se révèle dans toute sa clownerie. Obnubilé par la répétition de son geste, il est prêt à tout. Au moment où il prend du retard, il se jette dans la gueule de la machine pour rattraper le coup. Pour obéir au patronat, il va jusqu'à s'enfermer dans les rouages de l'usine : la métaphore est splendide.

La force de l'image tient beaucoup à la poésie et l'humour que Chaplin réussit à mettre dans une telle situation. Son aliénation est mise en scène par une danse : au milieu de ses collègues, il sautille et vrille en agitant ses clés à molette ou en aspergeant les autres d'huile. Charlot est alors interné, puis relâché quelques semaines plus tard.

Une fois de plus, sa naïveté lui joue des tours et c'est en voulant rendre service qu'il se fait prendre malgré lui dans une manifestation communiste. Charlot n'est marqué d'aucun parti mais est pourtant confondu avec le leader. Chaplin répond ainsi par le biais de l'art à une image qui lui colle à la peau. Non pas que ce dernier soit communiste, mais ses convictions de gauche (il partageait les idéaux de Roosevelt) ont souvent été interprétées par ses détracteurs comme une affiliation au communisme. Si le MacCarthysme ne débute officiellement que onze ans plus tard, l'anticommunisme est d'ores et déjà bien ancré. Les policiers du film en sont la démonstration : ils arrêtent Charlot et le jettent en prison.

Mais l'idée du récit est encore plus cinglante qu'il n'y paraît. En effet, Charlot trouve en prison tout le confort qu'il n'aura jamais en liberté : un toit et des repas. Sa cellule est d'ailleurs décorée, voire même coquette. On y voit un portrait de Lincoln, image discrète de la figure représentative de la conquête de l'Ouest, et surtout anti-esclavagiste. Ces deux points forment la ligne conductrice du film : le développement industriel fordiste s'apparente à une nouvelle conquête des Etats-Unis, et la dénonciation de la

condition des ouvriers à l'anti-esclavagisme.
En parallèle, nous suivons le quotidien d'une jeune fille pauvre, la "gamine" comme elle est appelée. Elle vit avec son père, dont le carton souligne qu'il n'est qu'un "chômeur parmi tant d'autres", et ses deux petites sœurs. Au cours d'une manifestation, son père est tué. Refusant de subir l'orphelinat, la voilà elle aussi vagabonde, prête à voler pour se nourrir.
Le destin de la gamine et de Charlot se croisent. Lui tente de retourner en prison, elle tente d'y échapper. Finalement, leur misère les rapproche, et l'altruisme de Charlot ressurgit. Grâce à elle, il décide de trouver un travail pour pouvoir acheter une maison, symbole du bonheur et de la prospérité. Leur relation est emplie de simplicité et de poésie, dont la scène des patins à roulettes est une belle démonstration. Puis vient une des scènes les plus connues du cinéma : la chanson de Charlot.
Il est paradoxal d'ailleurs que ce soit la première scène où l'on entend Charlot qui reste dans les mémoires, lui qui tenait tant au muet. Cependant, cette scène est un magnifique pied-de-nez aux *talkies*. Charlot ne se souvient pas de ses paroles, et se met à improviser un charabia qui, bien qu'il fasse penser à certains mots, n'a strictement aucun sens. La gamine lui souffle "ne t'occupes pas des paroles !", et l'on a l'impression qu'elle ne s'adresse pas tant à lui qu'aux spectateurs. Chaplin nous prouve une nouvelle fois qu'il nous suffit de lire le langage universel des gestes pour comprendre sa chanson, ce qu'aucune langue ne parviendra à faire.
L'industrialisation de masse, la suprématie du patronat, l'avènement des grands magasins, le chômage et ses conséquences, l'anticommunisme. Cette œuvre complexe renferme une critique sévère de ce nouveau mode de vie, proche du manifeste. Chaplin cible toujours juste, et *"avec le calme et la résignation des pauvres, accepte* [son] *sort sans joie"* ainsi qu'il le disait lui-même.

**Source:**
Charlie Chaplin, de Jérôme Larcher, *Collection des grands cinéastes:* Cahiers du Cinéma pour Le Monde, 2007.

**Biographie et filmographie** : Catalogue de la Cinémathèque de Tours 2014 - 2015.

**MERCREDI 15 FEVRIER – 15H30 – ESPACE JACQUES VILLERET**

**Séance jeune public – Ciné-concert**

***Proposé dans le cadre de Planète Satourne, festival jeune public du 12 au 17 février 2017.***

## (Même) pas peur du loup

Et si on jouait au loup ? Le loup, figure par excellence de l'enfance, fait peur et amuse en même temps, amuse parce qu'il fait peur … et au final rires et soulagement sont au rendez-vous.

Un ciné-concert est un spectacle complet dans lequel des films (ici 4 courts et 3 très courts métrages) sont accompagnés en direct par des musiciens qui ont composés une musique spéciale pour les films.

Les films choisis montrent un loup pas si effrayant que cela, presque sympathique, voire ridicule. Ils sont adaptés aux jeunes enfants à partir de 4 ans. **Durée : 40 minutes.**

Les films :

**Pigs in polka**, de Friz Freleng – USA – 1943 – Couleur - 7'43

Le conte des Trois petits cochons revu par Friz Freleng.

**La maison des biquettes**, de Eduard Nazarov, Marina Karpova – Russie – 2009 – Couleur

Vassilek, petit garçon aux cheveux hirsutes, est poursuivi par un loup ; Il se réfugie dans une maison très alléchante …

**Tendres agneaux**, de Matthieu Millot et Rodolphe Dubreuil – France – 2010 – animation 3 D – Couleur - 4'30

Qui a peur du grand méchant loup ? En tout cas, pas le troupeau d'agneaux qui broute, impassible, face aux trésors de créativité de ce canidé jamais à court d'idée pour les croquer !

**La montgolfière, Le loup ressort, Le déguisement** – 3 épisodes de 1'30 des mêmes réalisateurs.

**Lune et le loup** de Toma Leroux et Patrick Delage – 2014 – Couleur - 6’16

La nuit, une ville endormie, une cuisine déserte, un micro-onde qui tourne, un biberon qui chauffe et les babillements d’un bébé qui a faim. Qui va lui donner à manger ?

**Little wolf** d’An Vrombaut – Royaume Uni – 1992 – Couleur - 5’36

Ce qui monte doit redescendre … Alors qu’ils étaient en train de poursuivre un mouton bondissant, les loups s’aperçoivent que le plus petit d’entre eux est bizarrement accroché à la lune et qu’il ne peut plus en descendre …

© Label Caravan

Les musiciens

**Ollivier Leroy**
Voix, claviers, harmonium, loops, sampleurs et bruitages.

A l’origine pianiste, Ollivier Leroy est chanteur et compositeur depuis 1995 dans des formations musicales teintées de World music indiennes. Un de ses projets, Olli and the Bollywood Orchestra, formé de douze musiciens indiens et bretons, le porte au-devant des grandes scènes européennes.

**Anne-Laure Bourget**
Percussions du monde, bruitages.

Après des études au Conservatoire et à l’Université de musicologie de Tours, Anne-Laure Bourget s’est spécialisée dans les domaines des musiques traditionnelles.
Sa pratique des percussions l’a amené à travailler avec de nombreux artistes. Elle a appris les tablas à Calcutta avec le maître Pandit Shankar Gosh et part à Istanbul apprendre la derbouka avec les grands maîtres. Souhaitant ouvrir le champ de l’ethnomusicologie au plus grand nombre, elle multiplie les actions en ce sens.

**Tout public à partir de 4 ans – Durée : 40 minutes**
**Tarif unique : 5 €**
**Réservation au 02 47 74 56 05**

## LUNDI 20 FEVRIER - 19H30 - CINEMAS STUDIO

**Cycle Du muet au parlant**

***Soirée présentée par Louis D'Orazio***

# Le Dictateur
# (*The Great Dictator*)

## De Charles Chaplin

**1940**

**Etats-Unis / Noir et blanc / 2h06**

**© Roy Export SAS**

Réalisation : Charlie Chaplin
Scénario : Charlie Chaplin
Photographie : Karl Struss, Roland Totheroh
Montage : Willard Nico, Harold Rice
Musique : Charlie Chaplin, Meredith Wilson, Richard Wagner, Johannes Brahms
Production : United Artists

**Interprétation :**
Adenoïd Hynkel : Charlie Chaplin
Le barbier : Charlie Chaplin
Hannah : Paulette Goddard
Napaloni : Jack Oakie
Schultz : Reginald Gardiner
Garbitsch : Henry Daniell
Herring : Billy Gilbert
M. Jaekel : Maurice Moscovitch

*Après avoir été blessé à la fin de la Première Guerre mondiale, un barbier juif retourne dans son quartier. Malheureusement sa blessure a entrainé chez lui un trou de mémoire qui a nécessité une convalescence de vingt ans. A son retour, il découvre le nouveau dirigeant de Tomania,: Adénoïd Hynkel, dont l'une des lignes de sa politique est la persécution des Juifs.*

Ce film marque un tournant dans la filmographie de Charlie Chaplin. En effet, *Le Dictateur* est son premier film entièrement parlant dans lequel il incarne deux personnages. Le premier

pourrait être considéré comme une évolution de son personnage fétiche, Charlot, qui est cette fois caractérisé par son métier et sa religion juive. Cette caractérisation efface l'universalisme du personnage mais son simple anonymat lui permet de devenir une représentation symbolique d'une communauté. Le second personnage qu'il incarne est le dictateur Hynkel qui est bien évidemment une représentation caricaturée d'Hitler.

A travers la dichotomie de ces personnages, Charlie Chaplin nous donne à voir ses convictions dans ce qu'il récuse (le personnage du dictateur) et dans ce qu'il défend (le personnage du barbier). Ce plaidoyer s'inscrit dans un contexte de guerre en Europe mais dans lequel les Etats-Unis ne sont pas encore impliqués. Une partie de la population américaine ne souhaite d'ailleurs pas une entrée en guerre contre Adolf Hitler, privilégiant une politique isolationniste. Charlie Chaplin s'est déjà impliqué pour permettre à de nombreuses familles juives d'immigrer aux Etats-Unis, il poursuit son engagement avec ce film afin de sensibiliser le public à la dangerosité du dictateur. Pour cela il va créer une trame narrative qui commence à la fin de la Première Guerre mondiale, dont les conséquences permettront à Hitler d'accéder au pouvoir, et qui se termine au moment de l'Anschluss en 1938.

L'histoire commence avec le barbier sur le front, un homme du peuple qui reçoit et suit les ordres. Finalement blessé, le barbier est envoyé en convalescence pour amnésie. Chaplin opère alors une rapide leçon d'histoire contemporaine grâce aux titres des journaux qui, par leur enchainement, expliquent les transitions de la paix à la grande dépression fin des années 1920, et conduisent aux émeutes et à la prise de pouvoir d'un parti totalitaire.

Apparait alors Hynkel, dictateur caricatural par son costume, son entourage, mais surtout par sa façon de discourir. Alors que le reste du film est intelligible au niveau des dialogues, dès que le dictateur fait un discours ou s'emporte, le langage se transforme à certains passages en une logorrhée qui tend à des grognements animaux.

Finalement le spectateur comprend ce que Hynkel dit par la réaction des personnes qui l'écoutent ou, comme c'est le cas lors de son premier discours, grâce à un traducteur du parti qui s'occupe d'adoucir les propos virulents du dictateur.

Le spectateur continue de découvrir les différentes caractéristiques du régime dénoncées avec le narcissisme non dissimulé du dirigeant, la manipulation des images avec les photographies du dictateur pour le mettre en valeur, et surtout sa volonté de conquérir le monde comme l'illustre la célèbre chorégraphie de Hynkel avec un globe terrestre. Ce qui est aussi remarquable dans ce film, c'est l'aspect visionnaire de Chaplin quand il évoque l'utilisation massive de gaz toxique qui « tuera tout le monde » dès 1940.

Ce film n'est cependant pas qu'une satire du despote mais aussi l'illustration des conditions de vie d'un Juif dans ce contexte, et au-delà de la question religieuse, l'illustration des principes d'humanité que Chaplin souhaite défendre. Les séquences

concernant le barbier mettent en avant la mise en place de ghettos afin de cloisonner les Juifs dans un quartier, leur appauvrissement, et les différents sévices qu'ils subissent au quotidien par les miliciens du parti. D'ailleurs, la lucidité de Chaplin se remarque par le personnage de Schultz, haut dignitaire du parti, dans son refus de persécuter d'avantage les Juifs du ghetto car le peuple ne supporte plus ces violences. Par extension, on peut penser que le réalisateur souhaite prévenir de l'amalgame entre la volonté du peuple allemand et les actions de son dirigeant.

Ces séquences montrent la solidarité entre ces personnes malgré leurs difficultés. Finalement, malgré l'environnement néfaste, il ressort l'humanité et l'humour plus romantique propre au personnage de Charlot. Si le spectateur se moque ouvertement du ridicule du dictateur, il rit par empathie pour le personnage du barbier.

Enfin, pour la dernière apparition de Charlot dans sa filmographie, Chaplin décide de faire tomber le masque du personnage pour mettre en avant un discours propre à ses convictions. En effet, le discours final du barbier est cadré de façon à ne voir que son visage effaçant ainsi son environnement. Le discours s'élève au delà de la fiction, et le regard du personnage qui était jusqu'alors incliné s'efface au profit du regard de l'homme directement dirigé vers la caméra. Alors le discours s'anime, la voix devient plus puissante en émotion et son message devient universel.

Son discours fait chuter la barrière de l'écran, la barrière du temps et de l'espace au profit de l'humanité et de la liberté.

**Filmographie et filmographie :** Catalogue Cinémathèque de Tours 2014 - 2015.

## LUNDI 27 FEVRIER - 19H30 - CINEMAS STUDIO

**Carte blanche à la Cinémathèque de Toulouse.**
***Copie restaurée et en provenance de la Cinémathèque de Toulouse.***
***En présence d'un de ses représentants.***

# Rue des âmes perdues
# (*The Woman he scorned*)

## De Paul Czinner

**1929**
**Grande-Bretagne /**
**Noir et blanc / 1h13mn**

**Rue des âmes perdues – Son dernier tango**
**Collection La Cinémathèque de Toulouse**

Réalisation : Paul Czinner
Scénario : Paul Czinner
Photographie : Adolf Schlasy
Décors : Clarence Elder
Musique : Fred Elizalde
Production : Charles Whittaker Productions

**Interprétation :**
Louise : Pola Negri
Maxim : Warwick Ward
John : Hans Rehmann
Magistrate : Cameron Carr
Woman : Margaret Rawlings

*John, un gardien de phare, rencontre Louise dans un bar de la ville où elle est entraîneuse. Alors qu'elle est prise à partie par un malfrat, John la défend. Mais il refuse de partir avec elle quand elle le lui demande. Pendant le trajet qui le ramène au phare, il est pris dans une tempête et fait le vœu de sauver la jeune femme s'il s'en sort vivant.*

Arrivé en 1929 en Grande-Bretagne, Paul Czinner sort la même année son premier film anglais : *The woman he scorned*, traduit en français par *La Rue des âmes perdues* (ou parfois *Son dernier Tango*).

Il s'agit, malgré l'avènement du parlant, d'un film muet. Cependant, il sera sonorisé l'année suivante pour répondre aux exigences du moment. Comme le souligne la Cinémathèque de Toulouse, *Rue des âmes perdues* est un *"film maudit, pris au piège du passage du cinéma muet au cinéma sonore".*

Le réalisateur, qui vient tout juste de séjourner en Allemagne, fait de *Rue des âmes perdues* un film dit de "Kammerpiel". Le "Kammerspiel", qui signifie "théâtre de chambre", est un genre cinématographique allemand adapté du théâtre, apparu en parallèle de l'expressionnisme dans les années 20. Ce nouveau courant de cinéma est impulsé par le cinéaste Carl Meyer, un ami de Paul Czinner. Il s'agit dans ce genre de créer une atmosphère intimiste, au sein de laquelle la psychologie est valorisée, et qui peut renfermer une critique sociale. L'action y est simple et linéaire, et l'on valorise l'atmosphère par un jeu de lumières et d'ombres.

Dans *Rue des âmes perdues*, tout cela est très nettement mis en valeur. Paul Czinner se penche, comme souvent, plutôt sur la psychologie de son personnage féminin, ici brillamment interprété par Pola Negri. Cette dernière, révélée par Ernst Lubitsch, est alors une vraie star du cinéma. Dans ce film de Czinner, elle tient le rôle d'une jeune femme de mauvaise vie qui essaye de s'adapter au quotidien de femme au foyer. Elle trouve dans son interprétation un juste équilibre entre son côté très théâtral et un naturel assez sobre. Lucien Wahl, critique à la revue "Positif", écrivait à propos de ce rôle en 1931 *: "Pola Negri s'est vraiment élevée à un degré excellent d'interprétation".* Ce sera par ailleurs son dernier film. L'actrice a une voix rauque et un accent polonais très prononcé, ce qui ne lui permettra pas de se faire une place dans l'industrie du parlant.

Le film fait aussi preuve d'une grande qualité au niveau des décors. En plus des intérieurs soignés, les scènes extérieures ont été tournées dans un cadre naturel splendide qui se prête au scénario, la Bretagne.

Néanmoins, le cinéaste privilégie l'action, qu'il filme en biais, et avec des travellings très expressifs. Afin de conférer à son film une atmosphère plus proche du théâtre, Czinner n'utilise pas de gros plans, mais leur préfère les plans moyens, qu'il n'interfère que très rarement de cartons (à peine une vingtaine de répliques). En effet, le réalisateur est connu pour son utilisation restreinte des intertitres, gage d'un réalisateur accompli qui sait faire parler suffisamment les images. C'est une "*épure du mélodrame en tant que vision du monde et un rendez-vous avec la quintessence de l'art du cinéma muet".* Le propos est certes assez simple, mais la forme, elle, exclut la superficialité, et donne à voir un film proche du réalisme stylisé.

De plus, le cinéaste refuse de s'apparenter aux fins heureuses propres aux films américains du même genre; il propose une fin tragique afin de donner plus de force à son travail.

Jean Lenauer, déclarait en 1929 dès la sortie du film qu'il s'agissait là d'un "*film presque parfaitement beau"* grâce à la *"droiture de la réalisation".*

Ce sont tous ces éléments qui font que Paul Czinner a *"tout pour en faire un film d'exception* […] *comme le cinéma moderne n'en connaît plus"*.

**Sources :**

*European Silent Films on Video : a critical guide,* William B. Parrill, 2006.

*The woman he scorned* , critique de David Gasten pour "the Pola Negri appreciation site" (polanegri.com)

Revue "Pour Vous" n°56, critique de Jean Lenauer, décembre 1929

Revue "Pour Vous" n°115, critique de Lucien Wahl, janvier 1931

Cinémathèque de Toulouse

**Paul Czinner**
**(1890 – 1972)**

Né à Budapest en Hongrie, Paul Czinner, violoniste de formation, fait le voyage jusqu'en Autriche pour acquérir un doctorat de philosophie. C'est donc à Vienne, qu'il écrit une pièce de théâtre et réalise son premier film en 1919: *Homo Immanis.*

Dans les années 20, il va en Allemagne où il tourne cinq films, dont l'un de ses plus connus : *Nju* (ou *A qui la faute ?* 1924), l'histoire d'une femme qui quitte enfants et mari pour aller vivre avec son amant. Le rôle est tenu par Elizabeth Bergner qui deviendra quelques temps plus tard la femme de Paul Czinner.

Le réalisateur est reconnu pour sa grande sensibilité cinématographique, et aime se pencher sur la psychologie féminine en particulier. Il collaborera, pour les scénarios de deux de ses films, avec son ami Carl Meyer, cinéaste instigateur du "Kammerspiel", nouvelle école cinématographique allemande des années 20.

En 1929, Czinner se rend en Angleterre. Il y tourne la même année *The woman he scorned*, qui met en scène la célèbre Pola Negri.

Après un court séjour aux Etats-Unis, où il produit plusieurs films dans lesquels sa femme joue, Paul Czinner retourne en Allemagne. Il n'y réalise qu'un seul film, *Der träumende Mund* (1932).

En effet, la montée du nazisme le pousse à fuir et à se réfugier en Angleterre.

A la fin de sa carrière, il se consacre aux adaptations de pièces de théâtre ou de ballets : *The Bolshoi Ballet* (1957) ou *Romeo and Juliet* (1966) par exemple. Pour se faire, il innove complètement et tourne avec une dizaine de caméras simultanées, afin d'avoir le spectacle sous tous les angles possibles. Réalisateur, producteur, scénariste, ce cinéaste complet finira ses jours à Londres, en 1972.

**Filmographie :**

1919 : Homo Immanis
1920 : Inferno
1924 : A qui la faute ? (*Nju*)
1926 : Der Geiger Von Florenz
Liebe
1927 : Dona Juana
**1929 :** Mademoiselle Else (*Fräulein Else*)
**Rue des âmes perdues (*The Woman he scorned*)**
1931 : Ariane fille russe (*Ariane*)
1932 : Der träumende Mund
1934 : Catherine la Grande (*Catherine the Great*)
1935 : Escape me never
1936 : Comme il vous plaira (*As you like it*)
1937 : Dreaming Lips
1939 : La vie d'une autre (*Stolen Life*)
1955 : Don Giovanni
1957 : The Bolshoi Ballet
1960 : The Royal Ballet
1962 : Der Rosenkavalier
1966 : Romeo and Juliet

**Sources:**

- Dictionnaire du cinéma, éditions Robert Laffont, Jean Tulard, 2007.
- Dictionnaire du cinéma, éditions Larousse, Jean-Loup Passek, 2001.

**VIVA IL CINEMA !**

**Les Journées du Film Italien 4ème édition – Du 1er au 5 mars.**

**Le programme de cette manifestation sera disponible ultèrieurement.**

## LUNDI 13 MARS - 19H30 - CINEMAS STUDIO

***Cycle Amour, mariage et séduction***

# L'Eau à la bouche

## de Jacques Doniol-Valcroze

**(1960)**

**France / Noir et blanc / 1h23**

Réalisation et scénario: Jacques Doniol Valcroze
Photographie : Roger Fellous, Roger Fleytoux
Musique : Serge Gainsbourg
Montage : Nadine Trintignant
Production : Pierre Braunberger
Cadreur : Claude Zidi

**Interprétation**
Prudence : Bernadette Lafont
Miléna : Françoise Brion
Séraphine : Alexandra Stewart
Robert : Jacques Riberolles
Miguel : Gérard Barray
César : Michel Galabru

**© Solaris**

*Dans un château des Pyrénées-Orientales, Lady Henriette, riche propriétaire des Eaux Minérales Brett-Juval, décède brutalement. Elle laisse un héritage à sa petite fille Miléna, ainsi qu'à ses cousins Jean-Paul et Séraphine. Miguel, le notaire, fait venir Séraphine et son compagnon Robert au château. C'est alors qu'en faisant sa rencontre, Miléna prend Robert pour Jean-Paul...*

Premier film de Jacques Doniol-Valcroze, *L'Eau à la bouche* est un chassé-croisé entre trois couples, un véritable jeu où se mèlent histoire d'héritage, passion et désir amoureux. Pour son premier film, Jacques Doniol-Valcroze plante son décor dans un somptueux château des Pyrénées-Orientales : le château d'Aubiry dans la commune de Céret. Cependant, une scène a été tournée à Perpignan.
A travers ce marivaudage d'une élégance pure et subtile, on peut admirer le charme insolant de Bernadette Lafont contrastant avec la bouffonnerie de Michel Galabru en majordome coureur de jupons. Ajoutons à cela la présence de Françoise Brion et Alexandra Stewart

accompagnées de Jacques Riberolles et Paul Guers.

Un marivaudage plutôt osé pour l'époque. Une véritable ronde érotique et libertine se met en place entre les six personnages, qui badinent alors joyeusement avec l'amour. Tous semblent avoir oublié la véritable raison de leur présence au château. Mais si pendant les nuits, l'ambiance est assez sulfureuse et les protagonistes se plaisent à se chercher et s'éprendre, pendant le jour il en va autrement : les masques tombent et les quiproquos de la veille sont révélés. Robert qui s'est fait passer pour Jean-Paul dans le but de séduire Miléna, doit avouer la vérité. C'est alors que Séraphine va surprendre une conversation qui va la blesser. Elle ira se cacher, et tout le monde se mettra à sa recherche. C'est à ce moment que le vrai Jean-Paul arrive au château.

On peut donc parler ici d'un vaudeville moderne dont l'intrigue rappelle certaines pièces de théâtre de boulevard, mais c'est surtout un des premiers films de la Nouvelle Vague dont l'atmosphère et l'ambiance ont beaucoup plus d'importance que le scénario en lui-même. La mise en scène est assez vive et surtout extrêmement moderne.

Jacques Doniol-Valcroze utilise des mouvements de caméra novateurs pour l'époque, mais toujours d'une grâce incroyable. L'utilisation du zoom est fréquente. Le passage où le château est filmé en contre-plongée et en mouvement circulaire, apporte une touche de modernité dans la continuité des premiers films de la Nouvelle Vague. L'éclairage est discret, et les paysages forment un magnifique décor. Les montagnes encerclent le château tel les barreaux d'une prison. A première vue ce château semble être un lieu de liberté puisque chaque personnage passe le temps en se reposant, dansant ou jouant du piano... Mais en réalité ils s'enferment progressivement dans un cercle vicieux.

Ce château entouré de jardins est un cadre idyllique qui renforce le côté libertin de l'histoire. Filmé de long en large avec l'utilisation d'une caméra filmant en cercles, le film pouvait être rangé, à l'époque, dans la case du cinéma nouveau, tout en utilisant un système de chassé-croisé amoureux très courant et déjà bien exploité au théâtre et au cinéma.

Cependant, *L'Eau à la bouche* n'est pas uniquement un marivaudage classique, c'est un film qui marquera le début des années 60 de part son immoralité et son absence de pudeur. Jacques Doniol-Valcroze fait appel à Serge Gainsbourg pour composer la musique de son film. Le titre « L'eau à la bouche » s'est vendu à 100 000 exemplaires, ce qui est considérable pour l'époque. On a tendance à retenir la musique, plutôt que le film qui a été malheureusement un peu oublié. Cette collaboration avec le cinéma sera, pour Gainsbourg, la première d'une longue série de titres que l'on connaît bien.

**Jacques Doniol Valcroze (1920-1989)**

Jacques Doniol-Valcroze suit des études de droit et commence sa carrière en tant que journaliste et critique de cinéma, pour *Cinémonde*, *L'Observateur*, ou encore *La Revue du cinéma* entre 1947 et 1949 aux côtés de Jean Georges Auriol. Lorsque celui-ci s'arrête, il s'occupe du ciné-club *Objectif 49*, avec Jean Cocteau, Alexandre Astruc, André Bazin et Pierre Kast. Cette bande de cinéphiles organise le festival du film maudit de Biarritz, festival qui permettra de faire connaître le réalisateur Antonioni.

Avec André Bazin et Joseph Marie Lo Duca, il fonde en 1951 *Les Cahiers du cinéma*. C'est hors de France qu'il découvrit plus tôt le *Citizen Kane* d'Orson Welles, ainsi que l'*Alexandre Nevski* d'Eisenstein. Ces deux films lui donneront envie d'être cinéaste. Il joue dans *Le Coup du berger* de Jacques Rivette en 1956, puis réalise trois court-métrages dont *Bonjour, monsieur La Bruyère* qui a été apprécié mais considéré comme un mauvais film par les professeurs de lettres de l'époque. Il passe ensuite au long-métrage avec *L'Eau à la bouche* en 1960. La musique est signée Serge Gainsbourg. Ce film marque aussi les débuts de Claude Zidi en tant que caméraman.

Il enchaîne avec *Le Cœur battant* en 1961. Le jeune Jean-Louis Trintignant y interprète le rôle de François, un peintre amoureux d'une femme qui aime un autre homme.

Fidèle aux histoires de chassé-croisé amoureux, Valcroze se concentre principalement sur des thèmes comme la jalousie, le couple, la lâcheté et la torture. Cependant, l'année suivante qu'il changera totalement de registre en réalisant le film *La Dénonciation* (1962), drame psychologique qui retrace l'histoire d'un homme torturé pendant l'occupation mais qui ne peut se résoudre à dénoncer l'auteur du crime dont il a été témoin.

Malgré ces films pourtant assez bien reçus à leur sortie, beaucoup de projets ont avorté par manque d'argent. C'est ainsi qu'il n'a pas pu faire *Le Tueur triste* avec Terzieff, ni *Le Crime impuni* d'après Simenon. S'en suit une période où il travaille pour la télévision (*Fortune*, *L'Ile mystérieuse*, *l'Odyssée Cousteau*), puis à nouveau pour le cinéma avec *Le Viol* en 1967 avec Bruno Cremer et Bibi Andersson, puis *La Maison des Bories*, une œuvre onirique.

Son avant-dernier film, *L'Homme au cerveau greffé* (1972), sera pour lui l'occasion de s'essayer à la science-fiction, un genre qu'il abandonne vite pour revenir à la comédie sentimentale avec U*ne Femme fatale* (1974).

Serge Toubiana dit de lui : « *Diplomate et courtois, élégant et plein d'humour, généreux et gros travailleur, écrivain au style stendhalien, cinéaste et homme de télévision, acteur dans de nombreux films, signataire du Manifeste des 121 pendant la Guerre d'Algérie, mendésiste sur le plan des idées politiques, défenseur d'Henri*

*Langlois, fondateur en 1968 de la Société des Réalisateurs de Films et l'année suivante de la Quinzaine des réalisateurs à Cannes, Jacques Doniol-Valcroze était un véritable honnête homme.* »

Pour Eric Rohmer, Valcroze « *avait un vrai talent de diplomate, et aurait pu faire une belle carrière, dans la Carrière avec un grand C, comme Gary ou Régis Bastide. Il avait toutes les qualités requises : une extrême politesse, une extrême distinction, un art de concilier.* » (Les Cahiers du cinéma N°425) Jacques Doniol Valcroze meurt d'une rupture d'anévrisme en 1989, alors qu'il assistait, en tant que président du jury du FIPA, festival de télévision, à la projection de *Une Saison de feuilles* de Serge Leroy, dans lequel il interprétait le rôle d'un réalisateur.

**Filmographie**

1957 : L'Oeil du maître (court métrage)
1958 : Les Surmenés (court métrage)
1959 : Bonjour, Monsieur La Bruyère (court métrage)
**1960 : L'Eau à la bouche**
1960 : Le Coeur battant
1961 : La Dénonciation
1964 : L'Enlevement d'Antoine Bigut (TV)
1967 : Le Viol
1967 : La Bien-aimée (TV)
1970 : La Maison des Bories
1971 : L'Homme au cerveau greffé
1974 : Une femme fatale
1979 : Le Tourbillon des jours (TV)
1981 : Les Fiancées de l'Empire (TV)
1982 : Lorelei (TV)
1982 : Venise en hiver (TV)
1984 : Un seul être vous manque (TV)
1988 : Nick, chasseur de tête (TV)
1989 : La Vie en couleurs (TV)

**Sources :**

http://www.unifrance.org/film/1571/l-eau-a-la-bouche
http://www.linternaute.com/cinema/jacques-doniol-valcroze/
http://www.filmsdujeudi.com/images/dossiers_presse/LEAUA01/dpeaua01.pdf
http://french.imdb.com/title/tt0052769/
Image et Son n° 150-151 : Ph.D.
Cinéma 67 – numéro 121
L'Avant-Scène numéro 118 octobre 1971

## VENDREDI 17 MARS - 20H30 - MEDIATHEQUE F. MITTERRAND

**Cycle La censure dans le cinéma américain,**
**proposé en partenarait avec la médiathèque F. Mitterrand**

# Âmes libres *(A Free Soul)*

## De Clarence Brown

**(1931)**

**USA / Noir et blanc / 1h33**

Réalisation : Clarence Brown
Scénario : Becky Gardiner et John Meehan,
d'après le livre d'Adela Rogers St. Johns
Musique : William Axt
Photographie : William H. Daniels
Montage : Hugh Wynn
Direction artistique : Cedric Gibbons
Costumes : Adrian

**Interprétation :**
Jan Ashe : Norma Shearer
Dwight Winthrop, le fiancé de Jan : Leslie Howard
Stephen Ashe, avocat de la défense : Lionel Barrymore
Eddie, assistant de Stephen : James Gleason
Ace Wilfong, gangster : Clark Gable
La grand-mère d'Ashe : Lucy Beaumont

*Stephen Ashe est un grand avocat souffrant d'alcoolisme. Il défend un gangster accusé de meurtre. Sa fille Jan en tombe amoureuse, et sera tiraillée entre sa dévotion à son père et sa passion pour son amant.*

*Âmes libres* est un film de 1931, réalisé par Clarence Brown peu avant l'instauration du Code Hays, le code de censure américain, en vigueur de 1934 à 1966, qui a amputé de nombreux films. On trouve donc dans ce film ce que l'on ne verra plus sur les écrans américains pendant plus de 30 ans : des relations sexuelles hors mariage, un gangster séduisant, de l'alcool, un rejet des normes sociales et de la morale, et un triangle amoureux pour le moins ambigu.

Dès la première scène du film, la jeune Jan Ashe s'habille dans sa salle de bain, et demande à un homme plus âgé de lui passer ses sous-vêtements. La manière dont ils se parlent laisserait

entendre que ces deux personnes ont une relation amoureuse, mais il n'en est rien.

Le père, Stephen Ashe, avocat de renom, mais maladivement alcoolique, et sa fille Jan, qu'il a élevée seul dans des valeurs libertaires, sont mal vus du reste de leur famille, bourgeoise et conservatrice. Ils s'accommodent bien de ce rejet de la part de leurs pairs, et se suffisent l'un à l'autre.

Stephen Ashe va défendre et gagner le procès de son client, Ace Wilfong (Clark Gable, très remarqué pour ce rôle), un gangster accusé de meurtre. A sa rencontre, Jan tombe follement amoureuse de lui, au point de quitter son fiancé, un homme respectable mais trop ennuyeux pour la jeune femme.

*Âmes libres* est un film sur des personnes en opposition avec les valeurs morales transmises par la bonne société américaine : notamment Jan Ashe, interprétée par la star du muet Norma Shearer, qui représente un type de femme revendiquant sa liberté, sexuelle notamment, une figure féministe qui refuse le mariage, et prend pour amant un malfrat pour qui elle nourrit une passion dévorante, mais qui se révèlera dominateur et violent.

Lorsque Stephen Ashe apprend qu'Ace Wilfong veut épouser sa fille, il ne le supporte pas, et entre pour la première fois en désaccord avec elle. Ses valeurs libertaires ont une limite : sa fille ne devrait pas s'abaisser à vivre avec un homme si peu fréquentable.

De son côté, Jan ne voit pas les choses du même œil : sa relation avec Ace est avant tout physique, elle n'a aucune intention de se marier, mais souhaite poursuivre son aventure avec lui.

Cependant, Jan voit son père sombrer de plus en plus dans l'alcoolisme, et décide de faire un pacte avec lui : s'il arrête de boire, elle ne reverra plus son amant. Ce pacte sera difficile à respecter pour l'un comme pour l'autre.

Dans *Âmes libres*, cette liberté totale revendiquée par le duo Ashe est finalement toute relative, et chacun d'entre eux se bat contre des addictions : à l'alcool, ou à l'amour passionnel. Mais plus important encore, c'est leur relation fusionnelle qui les maintient prisonniers.

De même, la transgression des normes est à relativiser : pour essayer de dompter Jan, Ace finira par recourir au mariage, à l'ordre établi. Et Jan, qui ne veut pas d'un homme pour la contrôler, finira par retomber dans les bras de son père, le seul ayant l'ascendant sur elle.

La vertu de la femme reste, même ici, un argument central de l'intrique : pour venger l'honneur de Jan, son fiancé éconduit ira jusqu'à se mettre en danger. De même, lors d'un monologue inspiré au cours du procès final, un Stephen Ashe très imbibé révèle toute sa dévotion à sa fille, et fait amende de son éducation trop laxiste. Cette scène valut notamment l'Oscar du meilleur acteur à Lionel Barrymore.

*Âmes libres* est représentatif des films pré-code, de par son opposition aux normes de la société bien-pensante, mais qui aurait pu aller encore plus loin et permettre aux personnages d'assumer leurs choix jusqu'au bout.

**Biographie et filmographie** : Ctalogue Cinémathèque de Tours 2015 - 2016

**Sources :**

http://pre-code.com/a-free-soul-1931/

http://moncinemaamoi.over-blog.com/2014/11/a-free-soul-ames-libres-clarence-brown-1931.html

http://hollywoodclassic.hautetfort.com/archive/2013/07/10/ames-libres-a-free-soul-1931-5118566.html

## LUNDI 20 MARS - 19H30 - CINEMAS STUDIO

## Festival du film asiatique

***Une soirée, deux films***
***Soirée présentée par Guy Schwitthal***

# *Je ne regrette rien de ma jeunesse* (*Waga seishun ni kuinashi*)

## De Akira Kurosawa

**(1946)**

**Japon / NB / 1h40**

Réalisation : Akira Kurosawa
Scénario : Akira Kurosawa et Eijirô Hisaita
Société de production : Tōhō
Musique : Tadashi Hattori
Photographie : Asakazu Nakai
Montage : Akira Kurosawa
Décors : Keiji Kitagawa

**Interprétation** :
Yukie Yagihara : Setsuko Hara
Ryukichi Noge : Susumu Fujita
Professeur Yagihara : Denjirō Ōkōchi
Madame Noge : Haruko Sugimura
Madame Yagihara : Eiko Miyoshi
Mr. Noge : Kokuten Kodo
Itokawa : Akitake Kôno
Commissaire de police :
Takashi Shimura

Je ne regrette rien de ma jeunesse © 1946, TOHO Co., Ltd. Tous droits réservés.

*En 1933 à Kyoto, les étudiants manifestent contre les atteintes aux libertés instaurées par le régime militaire. Le professeur d'université Yagihara, jugé trop démocrate, est contraint à démissionner à cause de ses opinions prétendues communistes. Noge et Itokawa font partie d'un groupe d'étudiants qui soutiennent le professeur. Tous deux sont amoureux de Yukie, la fille du professeur. Noge est un intellectuel et militant pacifiste, alors qu'Itokawa souhaite lui offrir une vie tranquille et bien rangée. Noge se*

*lance dans une lutte contre le régime, et Yukie décide de le suivre. Ils se marient.*

Akira Kurosawa réalise *Je ne regrette rien de ma jeunesse* en 1946, juste après la guerre, dans un contexte de démilitarisation du Japon, vaincu. Cette période connait également des troubles syndicaux au sein de la Toho, la société de production, qui impose à Kurosawa de modifier son scénario.

Après la Seconde Guerre mondiale, le gouvernement d'occupation américain a la mainmise sur la production cinématographique japonaise. Il impose des critères de création, interdisant les films qui prônent le nationalisme, et favorisant les valeurs démocratiques. Les films doivent mettre en scène la construction d'une société nouvelle, et laisser de côté le patriotisme.

Après quinze années de propagande nationaliste, à laquelle participe d'ailleurs Kurosawa avec son film *La Légende du grand judo*, le film *Je ne regrette rien de ma jeunesse* a une valeur de témoignage historique. C'est un des rares films japonais à traiter de la résistance au régime militaire des années 1930-1940. Ce film dénonce les désastres causés par ce régime, et milite pour la démocratie, l'émancipation des femmes et l'amélioration de la vie des paysans. En ce sens, par le biais de la résistance de la jeunesse intellectuelle japonaise, Kurosawa fait un film ouvertement politique, peut-être le seul de son œuvre.

Le personnage principal de ce film est une femme. Par ce très juste portrait féminin, Kurosawa traite de la jeunesse, et de l'individu : « *Je me rendais compte que si on ne faisait pas de l'individu une valeur positive, il ne pouvait y avoir ni liberté, ni démocratie*. » (Akira Kurosawa, *Comme une autobiographie*, Seuil/ Cahiers du cinéma). L'actrice Setsuko Hara (actrice qui inspire Yasujiro Ozu) a un jeu mélodramatique par lequel Kurosawa appuie sur le pathos, dans une mise en scène rappelant le lyrisme du cinéma muet soviétique. Il est rare dans la filmographie de Kurosawa que les rôles de femmes tiennent une place aussi essentielle. Dans ses films, les premiers rôles sont essentiellement masculins. Le personnage de Yukie révèle une figure féministe avant l'heure, là où la place des femmes ne s'est pas encore imposée. Le film est construit en quatre chapitres séparés par des ellipses temporelles. Le caractère de Yukie évolue au fil des évènements auxquels elle est confrontée. On découvre d'abord une étudiante joyeuse, méprisant un peu les discours militants, puis elle tombe amoureuse, et passionnée, elle se transforme en épouse parfaite, ne souhaitant pas s'immiscer dans les secrets de son mari. Enfin, elle devient paysanne courageuse qui lutte pour la justice et l'égalité. Dans le film, Yukie va jusqu'au bout de ses convictions, en ayant à l'oreille le conseil de son père à son départ : « *N'oublie jamais que tu es responsable de tes actes. La liberté est le fruit d'un combat.* »

A propos du personnage de Yukie, Kurosawa explique lui-même : « *Les critiques ont été féroces à propos du personnage de la femme, mais c'est seulement dans ce film et dans Rashômon que j'ai complètement et avec authenticité fait le portrait d'une*

*femme. Bien sûr, tous mes personnages de femmes sont plutôt étranges, je suis d'accord, mais cette femme, je voulais la montrer comme le nouveau Japon. J'avais raison, je le crois encore, de montrer une femme qui vit par ses propres sentiments*.» Positif n°461-462, juillet-août 1999, p6.

*Je ne regrette rien de ma jeunesse* débute sur une très belle séquence dans la nature qui laisse place à la liberté des personnages, dans les collines en fleurs de Kyoto. Kurosawa utilise avec intelligence des ellipses narratives. Il réalise les scènes à la campagne entre Yukie et ses beaux-parents, avec la beauté de la nature qui émeut le spectateur. Des scènes qui d'ailleurs annoncent la future grande reconnaissance internationale du réalisateur de *Rashômon*.

**Sources :**

Positif n°143, octobre 1972, p 36.
Positif n°461-462, juillet-août 1999, p6.
Rétrospective à la Cinémathèque Française
http://www.cinematheque.fr/cycle/akira-kurosawa-204.html

**Biographie et filmographie : p. 72.**

## LUNDI 20 MARS - 21h45 - CINEMAS STUDIO

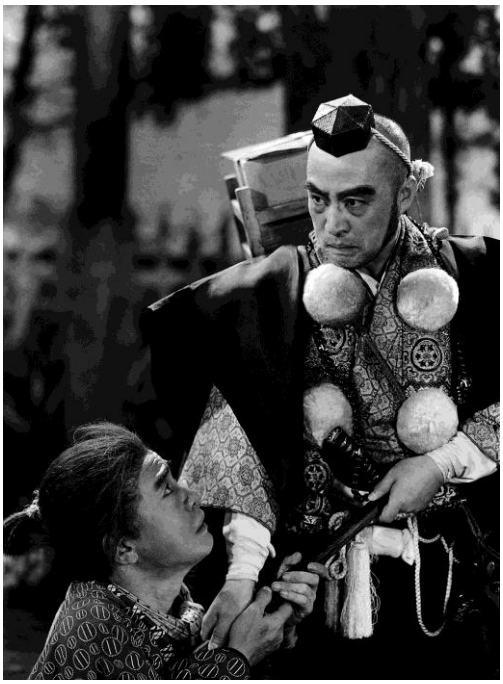
## Festival du film asiatique

***Une soirée, deux films***
***Soirée présentée par Guy Schwitthal***

# *Qui marche sur la queue du tigre*
# (Tora no o wo fumu otokotachi*)*

### De Akira Kurosawa

**(1945)**
**Japon / Noir et blanc / 59 minutes**
**Sortie au Japon : 24 avril 1952**



Qui marche sur la queue du tigre
© 1952, TOHO Co., Ltd. Tous droits réservés.

Réalisation : Akira Kurosawa
Scénario : Akira Kurosawa, d'après la pièce de Kabuki Ataka, elle-même inspirée d'un drame du nô Kanjinchô
Photo : Takeo Itô
Musique : Tadashi Hattori
Montage : Akira Kurosawa
Décors : Kazuo Kubo
Production : Motohiko Itô, Toho

**Interpretation:**
Benkei : Denjirô Ôkôchi
Togashi : Susumu Fujita
Le porteur : Kenichi Enomoto
Kamei : Masayuki Mori
Kataoka : Takashi Shimura
Ise : Akitake Kôno
Suruga : Yoshio Kosugi
Hidachibo : Dekao Yoko
Le prince Yoshitsune : Hanshiro Iwai

*En 1185, le seigneur Yoshitsune, accompagné de six hommes à son service, est poursuivi et recherché par son frère, le shogun Yoritomo, jaloux d'une récente victoire. Les guerres de clans sont fréquentes à cette époque au Japon. Déguisés en moines yamabushi afin de tromper leurs*

*poursuivants, les hommes doivent traverser une frontière très surveillée pour échapper à la traque. Leur porteur les avertit qu'à ce poste frontière, le danger est inévitable. Ils décident alors de faire passer Yoshitsune pour un simple serviteur.*

*Qui Marche sur la queue du tigre* est le troisième long métrage de Kurosawa. En 1945, le cinéaste termine juste *La Nouvelle Légende du grand judo*, et souhaite tourner le scénario déjà écrit de *L'Epée dégainée* (Dokko Koko Yari), un film historique ambitieux, une épopée avec des chevaux et des batailles. Mais ce projet est vite abandonné faute de moyens car le Japon est en pleine guerre. En une nuit, Kurosawa écrit le scénario de *Qui Marche sur la queue du tigre*, à partir d'une pièce populaire de Kabuki *Kanjinchô* (créée en 1840 par Namiki Gohei III), elle-même inspirée d'une pièce de nô, deux formes de théâtre traditionnel japonais, alliant danse et chant. Il en tire rapidement un court scénario. La société de production Toho est prête à financer le projet si le comédien Kenichi Enomoto est présent dans le film. Kurosawa est donc obligé de rajouter un personnage à l'histoire, celui du porteur, qui apporte une touche comique au film.

Avec un petit budget, le tournage est réalisé en décors naturels, dans la forêt impériale qui s'étend jusqu'au portail arrière de la Toho. Seule la scène du poste frontière se fait en studio. Pendant cette période d'occupation des Américains au Japon, de nombreux soldats se rendent sur les lieux de tournage. *Qui Marche sur la queue du tigre* semble s'être construit autour des contraintes de production : un contexte de guerre et un budget moindre. On constate un scénario assez mince, avec peu d'enjeux. En effet, des hommes doivent ruser pour se déplacer d'un point A à un point B. Mais cette simple histoire permet au réalisateur d'ajouter des éléments assez librement. Avec talent, Kurosawa filme les décors naturels et un certain onirisme s'en dégage. Le film est composé de silences, de moments d'attente, où la parole spirituelle remplace l'action. Dans ce film, le spectateur attend le moment où tout va basculer par le combat, dans lequel les corps seront mis en mouvement. On peut s'attendre à un film de sabre, mais c'est la parole qui importe ici pour Kurosawa. Le moine Benkei qui détient la sagesse, déclame les neuf incantations de la parole vraie, comme s'il frappait les gardiens de la frontière. Le personnage, comme possédé, délivre un flot de paroles qui remplace le combat.

On retrouve les thèmes de prédilection d'Akira Kurosawa : l'identité, le double et la culpabilité. Il joue sur les oppositions entre les personnages, en donnant de l'importance au porteur qui contraste avec les sept guerriers. Ce porteur joyeux, voire fou, collant, mais déluré, prévient les autres du danger qui les attend. Le jeu de cet acteur est très expressif, par des grimaces et des gesticulations. Ce rôle est confié à Ken'ichi Enomoto, un acteur comique au sommet de sa notoriété. Avec ses expressions clownesques et son rire forcé, il apporte une touche de burlesque qui contraste avec le sérieux de la situation. On note donc la volonté de Kurosawa de mélanger les genres.

Par ailleurs, ce personnage représente la culture traditionnelle du Japon, rappelant le jeu des acteurs de théâtre. En effet, *Qui Marche sur la queue du tigre* est traversé par les influences du théâtre kabuki et rend ainsi hommage aux traditions. Les costumes, le maquillage, la déclamation de textes qui se rapproche du chant, ou les expressions des visages rappellent le jeu théâtral japonais. Le film est divisé en trois actes de même longueur, ponctués par des chants narratifs et des joutes verbales. Le plaisir du jeu et du langage domine l'action.

La poésie présente dans ce film distancie le spectateur du récit. Par exemple, quand le moine Benkei et le porteur partagent le saké, l'émotion transforme cette scène en un rituel, liant les deux hommes, mais qui éloigne le spectateur. Les décors participent pleinement à l'avancée du récit. En effet, le paysage de la forêt, pleine de branches, de pierres et de racines, illustre la situation confuse du début de l'histoire, quand les personnages cherchent une solution pour traverser la frontière. Puis au dénouement, les personnages se retrouvent dans une plaine à l'horizon dégagé, où deux surfaces (le ciel et la terre) sont contrastées. Kurosawa termine donc son film sur un paysage radieux, où le porteur se réveille dans une nature comme s'il sortait d'un rêve.

*Qui Marche sur la queue du tigre* ne sort pas avant 1952 puisqu'il connait la censure, tant aux Etats-Unis qu'au Japon. En effet, les Japonais reprochent à Kurosawa d'avoir inventé le personnage du porteur qui ridiculise la pièce. Les Américains quant à eux, l'accusent de faire l'apologie du féodalisme. Cependant, ce film présente les qualités et le style propres à Kurosawa, qui se penchera sur des sujets plus modernes dans ses films suivants, comme *Je ne regrette rien de ma jeunesse* peignant une réalité sociale.

*Qui Marche sur la queue du tigre* est resté inédit dans les salles françaises jusqu'en 2016.

**Sources:**

http://www.festival-lumiere.org/manifestations/queue-du-tigre.html
https://www.cineclubdecaen.com/realisat/kurosawa/quimarchesurlaqueuedutigre.htm

**Biographie et filmographie : p. 72.**

## LUNDI 27 MARS – 19H30 – CINEMAS STUDIO

## Cycle Du muet au parlant

***Carte blanche à la Cinémathèque française,***
***en présence de Joël Daire,***
***directeur délégué du patrimoine à la Cinémathèque française***

# Les Berceaux

## de Jean Epstein

**(1932)**

**France / Noir et blanc / 11mn**

**Chanson filmée sur un poème de Sully Prudhomme, sur une musique de Gabriel Fauré**

Lorsque le cinéma se mit à parler, il se mit aussi à chanter : les premiers films parlants sont, pour la plupart, des films chantants. La société Synchro-ciné, qui avait été fondée en 1920 par l'inventeur Charles Delacommune, s'intéresse dès ses origines à la question du son au cinéma.

Au début des années 1930, elle cherche à se spécialiser dans une forme nouvelle, appelée improprement « chanson filmée ». Termes impropres en effet, puisque ce n'est pas le chanteur en train de chanter que l'on voit dans les chansons filmées, mais des images inspirées par la chanson, qui sont ensuite synchronisées avec celle-ci, interprétée en voix off. Ces films qui durent entre trois et six minutes, sont donc les ancêtres de nos clips.

En 1931, Jean Epstein fut engagé par la Synchro-ciné pour réaliser plusieurs films : un documentaire sur Notre-Dame-de-Paris (film perdu), un film de fiction réalisé en Bretagne, *L'Or des mers*, et une série de chansons filmées dont la réalisation s'étend sur les années 1931 et 1932 : *La Chanson des peupliers*, *Le Cor*, *La Villanelle des Rubans*, *Le Vieux Chaland*, *Le Petit chemin de fer*, *Les Berceaux*.

Ces petits films bénéficiaient d'une réalisation soignée. Pour *Le Cor*, par exemple, qui est un air lyrique de Flégier d'après le célèbre poème d'Alfred de Vigny, on fit appel à un chanteur de l'Opéra de Paris, le basse Jean Claverie, interprète renommé du rôle de Méphisto (dans *Faust* de Gounod) ou de Wotan (dans *La Walkyrie* de Wagner). Epstein et son opérateur, Christian Matras, tournèrent les images en forêt de Villers-Cotterêts en octobre 1931. Le film fut remarqué par plusieurs chroniqueurs lors de sa projection en février 1932 pour son raffinement et sa poésie.

Tourné en 1932, après *L'Or des mers*, *Les Berceaux* demeurent une

authentique perle epsteinienne, du fait de la symbiose parfaite entre les images et la musique. Le texte de la mélodie fut écrit par le poète parnassien Sully Prudhomme :

*Le long du Quai, les grands vaisseaux,*
*Que la houle incline en silence,*
*Ne prennent pas garde aux berceaux,*
*Que la main des femmes balance.*

*Mais viendra le jour des adieux,*
*Car il faut que les femmes pleurent,*
*Et que les hommes curieux*
*Tentent les horizons qui leurrent!*

*Et ce jour-là les grands vaisseaux,*
*Fuyant le port qui diminue,*
*Sentent leur masse retenue*
*Par l'âme des lointains berceaux.*

Ce poème fut mis en musique par Gabriel Fauré en 1879 et devint l'une de ses mélodies les plus célèbres. Ecrite dans la tonalité « liquide » de Si bémol mineur, elle s'écoule sur un rythme régulier de barcarolle, dans un ruissellement de croches à la partie de piano qui figure une douce houle. Dans le film, la mélodie est interprétée par André Gaudin, de l'Opéra-Comique. Pour accompagner cette musique, Jean Epstein et son opérateur Joseph Bath ont filmé, au printemps 1932, dans la baie de Cancale et à Saint-Malo, un grand voilier sortant du port et gagnant la mer, au soleil levant, tandis qu'une femme de marin berce son bébé au logis. Images simples et belles, où la musique de la lumière et du vent semble faire écho à celle de la mélodie.

Film sauvegardé en 2011 à partir d'une copie nitrate issue des collections de la Cinémathèque française.

***Joël Daire (extrait du livret rédigé pour le coffret DVD édité avec les éditions Potemkine)***

# Chanson d'Ar-Mor

## de Jean Epstein

**(1934)**

**France / Noir et blanc / 50mn**

**© Collection La Cinémathèque française**

Réalisation : Jean Epstein
Scénario : Jean des Cognets
Dialogue en breton : Fanch Gourvil
Photographie : Jean et Georges Lucas
Musique : Jacques Larmanjat

**Interprétation** :
Jean-Marie Maudez :Yvon le Mar'Hadour
Rozen : Solange Montchartre
Le tuteur : Fanch Gourvil
L'innocent : Viguier
Le fiancé : Georges Prieur

*Chanson d'Ar-Mor raconte avec délicatesse une histoire d'amour impossible entre un jeune homme simple, chanteur vagabond quand il n'est pas pêcheur sur un thonier et une jeune femme moderne, fille de châtelain qui semble préférer les falaises plutôt que les casinos et balades de bord de mer en Bugatti. Les scènes chantées sont pour la plupart traitées comme des « Scopitones » antiques, la chanson est diffusée en intégralité, chantée en playback et harmonieusement illustrée. La scène finale, avec ses audacieuses surimpressions est particulièrement marquante.*

*Chanson d'Ar-Mor* est présentée en novembre 1934 avec des sous-titres français, au cinéma Le Royal à Rennes, devant une salle comble.

*« Un seul cinéaste, je dis bien, un seul, parmi ceux dont il m'a été donné d'apprécier soit le talent, soit ce qui en tient lieu, me paraît, jusqu'à présent, avoir réussi à dissiper l'espèce de malentendu tenace qui semblait se dresser entre la Bretagne et les différents scénaristes et metteurs en scène ayant, comme tant d'autres, tenté de faire du breton. Ses films,* Finis Terrae, Mor-Vran, *etc...si simples, si sobres, si dépouillés de vaine littérature, si « true to nature » en un mot, m'avaient, à l'époque du muet, apporté la révélation d'un étranger à mon pays, qui, devançant, tous mes compatriotes, appliquait le premier dans son art des méthodes d'observation et des procédés de réalisation propres à donner à l'écran une image de ce pays où l'on puisse le reconnaître sans bondir d'indignation, voire même en ressentant le petit choc intérieur par quoi s'affirme, pour l'amateur, l'union intime du vrai et du beau, dans l'œuvre soumise à son jugement. »*

**Fanch Gourvil, brochure publicitaire de *Chanson d'Ar-Mor*, 1934.**

*Chanson d'Armor* est une expérience à part dans l'épopée bretonne d'Epstein, à plusieurs égards. Après une parenthèse à Paris chez Vandal et Delac (*L'Homme à l'Hispano* et *La Châtelaine du Liban*), Epstein est rappelé par L'Ouest Eclair (aujourd'hui Ouest France), important quotidien régional, pour tourner un « grand film de propagande touristique ». A cette époque, les films à fins commerciales ou publicitaires sont qualifiés de propagande, et il est fort probable que cette commande est le signe d'un mouvement de reconnaissance de l'intelligentsia bretonne de l'époque. Pendant la réalisation de *Chanson d'Ar-Mor*, Epstein consacre aussi un documentaire à la fabrication du journal, qui est tiré, dans les années 1930, à près de 300.000 exemplaires, selon des procédés ultra modernes.

Pour tourner son film de fiction parlé et chanté « authentiquement » breton, le premier en date dans l'histoire du cinéma, Epstein s'est rapproché d'auteurs régionalistes de renom, certainement soufflés par Ouest Eclair. D'un côté, Jean des Cognets pour écrire le scénario, et de l'autre, Francis Gourvil pour traduire et adapter les dialogues en breton. Il est important de signaler que Francis Gourvil participe activement aux repérages et recrutements, jusqu'à interpréter un second rôle.

Le décor naturel n'est plus le même. Le tournage a lieu durant le mois d'août 1934, dans les terres et en bord de mer, sous une lumière et un climat estival, à l'opposé des essais îliens menés jusqu'alors par Epstein. L'échelle géographique est beaucoup plus étendue et pittoresque : Quimper, Concarneau, La Pointe du Raz, Saint-Guénolé, Penmarch, la forêt de Huelgoat, Roscoff, le château de Kerjean, Saint Pol-de-Léon, Dinard !

La distribution est aussi choisie pour mettre en scène tout le parfum d'une légende d'amour de la vieille Bretagne, avec les danseuses de Pont-Aven, les reines de Cornouaille et les petites trognes d'enfants de pêcheurs, sans oublier le personnage de fable populaire, la cloche qui fait peur à la sortie de l'église et qui aboie au lieu de parler. Le rôle principal est attribué à Yvon le Mar'hadour, chanteur lyrique remarqué par Epstein sur la « Petite Scène » à Montparnasse, dès la préparation de *L'Or des mers*.

Film restauré en 2013 à partir d'une copie nitrate et d'un contretype « safety » provenant des collections de la Cinémathèque française. La copie était issue des négatifs nitrate originaux, non localisés à ce jour, et le contretype avait été tiré en 1986 à partir de cette copie nitrate. Ces éléments ont fait l'objet d'une numérisation 2k pour l'image (réalisée chez CineNova) et d'une restauration numérique pour le son (réalisée chez L.E.Diapason). Le film est présenté avec un sous-titrage français, fourni par l'association Dastum. Cette restauration a reçu le soutien du fonds d'aide à la numérisation des films du patrimoine du CNC et a bénéficié du concours de la Cinémathèque de Bretagne et d'Ouest-France.

***Emilie Cauquy (extrait du livret rédigé pour le coffret DVD édité avec les éditions Potemkine).***

**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. A 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 challand
1933 : L'Homme à l'Hispano
La Chatelaine 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 (Novembre 1966)
Dictionnaire du cinéma Larousse

**VENDREDI 31 MARS - 20H - PETIT FAUCHEUX**

**Ciné-concert,**
**proposé en partenariat avec le Petit Faucheux**

# De l'Aube à minuit (*Von Morgens bis Mitternacht*)

## de Karlheinz Martin

**(1920)**

**Allemagne / Noir et Blanc / 1h05**

Réalisation : Karl Heinz Martin
Scénario : Herbert Juttle, Karl Heinz Martin
D'après un drame en 5 actes de Georg Kaiser
Photographie : Carl Hoffman
Décors et Costumes : Robert Neppach
Direction artistique : Karl Heinz Martin

**Interprétation :**
Le caissier : Ernst Deutsch
La dame : Erna Morena
Le jeune monsieur : Hans Heinrich von Twardowski
Le directeur de la banque : Ebherard Wrede
Le gros monsieur : Edgar Licho
Le brocanteur : Hugo Döblin
La grand-mère : Frieda Richard
La femme : Lotte Stein
La fille, la mendiante, la cocotte, le masque, la salutiste : Roma Bauhn
La dame du bal : Lo Heyn

*Le caissier d'une banque, lassé de son quotidien monotone, rencontre une riche Italienne et quitte son travail, non sans avoir auparavant dérobé une liasse de billets en espérant plaire à la jeune femme. Malheureusement, il ne tarde pas à découvrir qu'elle a déjà un amant.*
*Torturé par la faute qu'il a commise, il prend la fuite, abandonnant sa famille, et passe la nuit en ville pour tenter de vivre dans la peau d'un bourgeois et réaliser ses rêves grâce à l'argent volé.*

L'histoire du film *De l'Aube à minuit* est singulière. Considéré comme le premier film expressionniste, il fut réalisé avant même le célèbre *Docteur Caligari* de Robert Wiene, mais n'a jamais été projeté en Europe dans les décennies qui ont suivi. Sa copie sera retrouvée au Japon, où le film a rencontré un important succès dans

les années 60. Les spectateurs de Berlin-Est découvriront enfin cette oeuvre en 1963. La copie ne dépassait pas alors 42 minutes. Restauré par le Filmmuseum de Munich, le film de Martin est aujourd'hui visible dans sa version intégrale.

L'historien Francis Courtade, dans *Cinéma expressionniste*, analysait ce film en tant qu'oeuvre la plus expressionniste de toutes les oeuvres expressionnistes. En effet, Karl Heinz Martin, avant d'être un réalisateur de cinéma, était surtout un homme de théâtre expressionniste, qui choisit d'adapter à l'écran une pièce elle-même expressionniste de l'auteur Georg Kaiser. Le film, souvent dénigré au profit du chef-d'oeuvre de Wiene, possède pourtant son originalité propre: le directeur de la photographie, Carl Hoffman, qui travaillera quelques années plus tard à l'esthétique du *Docteur Mabuse* de Fritz Lang, contribua d'abord à l'étrangeté de l'oeuvre de Martin, dont les personnages et les décors semblent surgir des ténèbres. Les maquillages arborés par les protagonistes, et les décors dans lesquels ils évoluent, sont pour beaucoup dans la sensation de folie qui parcourt *De L'Aube à minuit*.

L'expressionnisme présente des particularités remarquables d'éclairage, de jeu d'acteurs, de structuration de l'espace dans le plan.... Le cinéaste n'a pas hésité à strier ses décors et ses acteurs de lignes blanches pour symboliser les reflets de la lumière. Il tend ainsi à ce que Wilhelm Wörringer appelle un *"déploiement malsain d'[...]imagination visionnaire",* une théâtralité exacerbée où l'artificialité est pleinement assumée.

Le cinéaste s'aventure, au détour d'une séquence de course cycliste, sur le terrain de l'expérimentation d'avant-garde, voire du dadaïsme, d'après le critique Freddy Buache : filmée avec des facettes miroitantes et des lentilles déformantes, cette scène pousse ses images vers l'abstraction, les cyclistes anamorphosés devenant des *"objets méconnaissables"*. Le réalisateur met aussi en place des effets visuels pour exprimer cette angoisse existentielle chère à l'expressionnisme allemand : la présence de la mort pèse sur toute l'intrigue, et le caissier fugitif ne peut y échapper.

Au gré de ses errances, il croise toujours la même femme, sous des accoutrements divers. Interprétées par Roma Bauhn, ces femmes sont autant de personnifications de la mort dont le protagoniste peut voir le vrai visage, cette tête de squelette qui apparaît par surimpression sur le visage féminin. Lors de sa rencontre avec la mendiante, le premier visage de la mort, il reconnaît déjà son adversaire : *"Le destin!"* L'oeuvre s'inscrit ici dans le prolongement du romantisme du *Sturm und Drang,* dont les oeuvres mélancoliques explorent l'aliénation sous toutes ses formes.

L'expressionnisme est né d'un contexte troublé, dans une Allemagne dévastée qui se relevait à peine de la Grande Guerre.

L'étrangeté et la *"dimension rythmique de la mise en scène"* de *De l'Aube à minuit* a suscité l'intérêt d'un groupe de musiciens de jazz, Ark4.

Membres du collectif de musiciens Latitudes 5.4, Pierre Boespflug, pianiste et compositeur, François

Guell, saxophoniste alto, compositeur et arrangeur, Jean Lucas, tromboniste, tubiste et accordéoniste et Christian Mariotto, batteur et compositeur, ont fait leurs premiers pas dans l'univers du cinéma en composant la musique originale d'un documentaire de Bernard Boespflug, *Furiani, un deuil impossible.*

En mêlant écriture collective et improvisations individuelles, ils créent cette fois un *"troisième objet"* sur scène, (voir la note d'intention des musiciens) lors d'un ciné-concert au cours duquel les images du film de Karl Heinz Martin joueront le rôle d'une *"partition graphique"* tandis que, dans le même temps, les musiciens *"proposer[ont] un scénario musical au film" .*

**Karl Heinz Martin (1886 – 1948)**

Karl Heinz Martin est un metteur en scène de théâtre qui s'est aussi essayé à la réalisation cinématographique.

Il travailla notamment au Thalia Theater d'Hambourg. Quelque peu oublié des cinéphiles, il est surtout cité dans les ouvrages des spécialistes pour son film *De l'Aube à minuit*. On a malheureusement perdu la trace de la copie de sa précédente réalisation, un drame fantastique intitulé *La Maison à l'enseigne de la Lune*.

**Filmographie (connue à ce jour):**

1920 : La Maison à l'enseigne de la Lune *(Das Haus zum Mond)* , parfois touvé sous le titre : La Maison sur la Lune

**1920 : De l'Aube à minuit *(Von Morgens bis Mitternacht)***

1920 : La métamorphose *(Die Verwandlung)*

1934 : La Paloma *(La Paloma, ein Lied der Kameradschaft)*

1935 : Le Neveu d'Amérique *(Punks kommt aus Amerika)*

1936 : Tu es mon bonheur *(Du bist mein Glück),* parfois trouvé sous le titre : Tu es ma chance

1936 : Aventure à Paris *(Der Abenteurer von Paris)*

1937 : La Voix du coeur *(Die Stimme des Herzens)*

1937 : Millionnaire *(Millionäre)*

1937 : Le plus heureux mariage du monde *(Die glücklichste Ehe der Welt / Die glücklichste Ehe von Wien)*

1937 : Adresse inconnue *(Adresse unbekannt)*

1938 : Rivalité *(Konzert in Tirol)*

1938 : La Marionnette *(Der Hampelmann)*

**Sources :**

*Le cinéma allemand 1918-1933*, de Freddy Buache – éditions Bibliothèque du cinéma

*L'expressionnisme allemand : Histoire du cinéma allemand* de Roland Schneider, Les Editions du Cerf (1990)

*Cinéma expressionniste* (1984) de Francis Courtade

*L'écran Démoniaque* de Lotte H. Eisner, éditions Le terrain vague, 1965

*Abstraction et Sensibilité* (1908) et *Problèmes formels du gothique* (1912) de Wilhelm Wörringer.

*Théâtre et cinéma des années 20 : une quête de la modernité*, Volume 1, de Claudine Amiard-Chevrel, Editons L'age d'Homme, 1990

*Le cinéma expressionniste : de Caligari à Tim Burton*, sous la direction de Bernard Benotiel et Jacques Aumont, collection Le Spectaculaire, 2008

Cinephilazr.pagesperso-orange.fr

## LUNDI 3 AVRIL - 19H30 - CINEMAS STUDIO

***Copie restaurée en provenance de la Fondation Murnau***

# *Les Trois Lumières (Der Müde Tod)*

## de Fritz Lang

**(1921)**

**Allemagne / Noir et blanc / 1h40**

**© Fondation Murnau, Wiesbaden, Allemagne**

Réalisation : Fritz Lang
Scénario : Fritz Lang et Théa Van Harbou
Photographie : Fritz Arno Wagner,
Bruno Mondi, Erich Nitzschmann,
Herrmann Saalfrank
Montage : Fritz Lang
Décors : Hermann Warm et Walter Röhrig
Musique : Giuseppe Becce, Karl-Ernst Sasse,
Peter Schirmann
Production : Erich Pommer

**Interprétation :**
Elle (Zobeïde/Monna Fiametta/Tiao Tsien) : Lil Dagover
Lui (Le Franc/Giovanfrancesco/Liang) : Walter Janssen
La Mort / El Mot / l'archer : Bernhard Goetzke
Le bourgmestre : Hans Sternberg
Le derviche et Girolamo : Rudolf Klein-Rogge
L'empereur de Chine : Karl HuszarA Hi
L'apothicaire : Karl Platen
Le tailleur : Hermann Picha
La nourrice : Lina Paulsen
Aïcha : Erika Unruh
Le fossoyeur : Paul Rehkopf

*L'arrivée d'un étranger, pâle et vêtu de noir, trouble la sérénité d'une petite ville allemande "perdue dans le passé". Arrivé en diligence aux côtés d'un jeune couple, il attire la curiosité des villageois en érigeant une immense muraille près du cimetière. Bientôt, le jeune homme du couple disparaît, et son amoureuse part à sa recherche. Elle parvient à franchir la muraille et se retrouve en face de la Mort, l'étranger, qui lui a ravit son fiancé. La Mort lui montre alors trois flammes de bougies qui se consument: elles représentent chacune une vie s'éteignant peu à peu. La jeune fille se voit proposer un marché : si elle parvient à sauver au moins une de ces*

*trois vies, son fiancé lui sera rendu. L'héroïne voyagera du Bagdad du IXè siècle à la cour de l'Empereur de Chine, en passant par la Venise de la Renaissance, pour tenter de contre-carrer les plans de la Mort.*

Au début de son générique, *Les Trois Lumières* nous est présenté comme *"un chant populaire allemand en six couplets"*. Selon les souhaits de Fritz Lang, le film s'inscrit dans une série de films consacrés à l'homme allemand : avant de s'intéresser à l'homme de l'après-guerre dans *Docteur Mabuse*, l'homme du passé dans *Les Nibelungen* et l'homme du futur dans *Metropolis,* le cinéaste s'est penché sur la figure de l'Allemand du Romantisme.

Pourtant réalisée dans des conditions très limitées, avec une caméra immobile et l'impossibilité de tourner des plans la nuit, l'oeuvre finale se révèlera riche et complexe, *"à la fois allégorie médiévale, conte de fées et ballade lyrique stylisée" (Histoire du cinéma allemand).* Le critique Philippe Fraisse souligne, dans la revue *Positif*, les nombreuses références qui parsèment le scénario. Dès le XVIIIe siècle, le poète allemand Bürger relatait le combat d'une jeune fille contre la mort dans *Lénore*. Fraisse compare également la lumière irréelle qui éclaire les séquences du film avec celle baignant les paysages peints par Caspar David Friedrich. Fritz Lang penche parfois même vers le réalisme magique, en filmant sa figure mystérieuse de Mort au milieu d'un paysage de campagne paisible où sa présence détonnante provoque le malaise du spectateur.

Le film de Lang se situe dans le prolongement de ses premières œuvres, expressionnistes, en même temps qu'il s'en démarque par une incursion dans le symbolisme. Les décors construisent *"un univers de cauchemar et de nuit"* (Gilles Jacob), empreint parfois de poésie, comme lorsque la Mort conduit la jeune fille dans sa demeure et lui fait découvrir une chapelle emplie de cierges, symboles des vies qui s'écoulent comme de la cire fondue.

Le destin pèse sur tous les héros des oeuvres expressionnistes et ce film n'y fait pas exception. Le jeune couple insouciant du début du film, attablé à l'auberge, voit ainsi un simple verre se métamorphoser en sablier, comme un rappel de leur condition de mortels.

Le jeu des identités participe de ce thème : que ce soit derrière le masque d'un voyageur, d'un jardinier, d'un serviteur ou d'un archer, la Mort est omniprésente dans cette oeuvre. Fritz Lang tient un propos fataliste : les protagonistes, tôt ou tard, se trouvent confrontés à elle. Dans une séquence, le cinéaste a recours aux effets spéciaux pour cerner son héroïne d'une armée de spectres. Certains théoriciens du cinéma se sont interrogés sur la possible présence d'un message chrétien transmis en filigrane et qui ressurgirait au détour d'une réplique de la Mort qui délivre sa leçon à la jeune fille : *"Celui qui jette sa vie la gagne"*.

L'influence des mises en scènes des oeuvres de Shakespeare par Max Reinhardt se fait également ressentir dans le travail d'envergure réalisé par Lang sur les décors de son film. De nombreux critiques ont relevé la

particularité de la muraille bâtie par la Mort pour se retrancher de la communauté : nul plan du film ne nous permet de saisir ses limites physiques. Une ogive dans le mur ouvre le plan sur un escalier, lui aussi infini, que l'héroïne doit gravir pour accéder à l'antre de la Mort. Le spectateur n'a pas la clé de toutes ces allégories, Fritz Lang lui-même répondait de la manière suivante aux interrogations des critiques :*"Je vous abandonne mon inconscient"*.

*Les Trois Lumières*, enfin, puise aussi son originalité dans sa représentation plutôt inédite de la mort : le titre même de l'oeuvre, en version originale, peut se traduire littéralement par *"la mort lasse"*.

La Mort, qui agit sous les traits d'un homme, n'apparaît plus seulement comme une figure cruelle mais aussi comme une puissance fatiguée de la solitude qui lui est imposée par son devoir d'ôter des vies.

**Sources :**

Cinéma n°100, novembre 1965
Positif n°648, février 2015 : article de Philippe Fraisse
*Le cinéma expressionniste allemand* de Michael Henry
*Histoire du cinéma allemand* de Roland Schneider
*Fantastique et réalisme dans le cinéma allemand 1912-1933,* rétrospective présentée par le Musée du Cinéma Staatliches Filmarchiv de Deutschen Demokratischen Republik et la Cinémathèque Royale de Belgique
*L'écran démoniaque* de Lotte H. Eisner

**Biographie et filmographie** : Catalogue Cinémathèque de Tours 2014 - 2015

## LUNDI 10 AVRIL - 19H30 - CINEMAS STUDIO

# Little Big Man
## de Arthur Penn
**1970**
**Etats-Unis / Couleurs / 2h27mn**

Réalisation : Arthur Penn
Scénario : Calder Willingham, adapté du roman de Thomas Berger
Photographie : Harry Stradling Jr.
Montage : Dede Allen
Musique : John Hammond Jr.
Décor : Dean Tavoularis

© Carlotta

**Interprétation:**
Jack Crabb : Dustin Hoffman
Peau de la Vielle Hutte : Chief Dan George
Mme Louise Pendrake : Faye Dunaway
M. Merriweather : Martin Balsam
General Custer : Richard Mulligan
Wild Bill Hickock : Jeff Corey
Sunshine : Amy Eccles

*Suite aux propos d'un historien, Jack Crabb, 121 ans, se lance dans la narration de sa jeunesse, depuis son adoption par les Cheyennes après la mort de ses parents, jusqu'à sa participation à la bataille de Little Big Horn. La route de cet homme se révèle être le témoin de l'histoire des Etats-Unis mais d'un point de vue inédit.*

Arthur Penn offre à travers ce film l'histoire de la colonisation américaine à la fin du XIXe siècle. Au vu de son époque et de sa localisation, le film se place dans la catégorie du western avec ses grandes étendues naturelles, ses montagnes, et tout ce qui accompagne habituellement le folklore du cowboy. Afin de dater précisément son histoire, quelques repères historiques sont mis en avant comme la présence de certains personnages emblématiques de la conquête de l'Ouest : le Général Custer, l'as de la gâchette Wild Bill Hickock ou de façon plus succincte, la présence de Buffalo Bill. Cependant, malgré la présence de ces archétypes du western, Arthur Penn révolutionne le genre en adoptant le point de vue des Indiens et en défendant la culture des « Êtres Humains » ( les Cheyennes) contre la violence et les mensonges des Blancs. Afin de ne pas limiter le film à la découverte de la culture indienne, l'histoire se déroule autour d'un Blanc,

Jack Crabb, qui, après l'assassinat de ses parents, est adopté par une tribu cheyenne. Le spectateur suit alors les aventures de ce personnage qui, comme *Candide* de Voltaire, va, par ses frasques et surtout par son innocence, mettre en lumière les limites de la civilisation américaine.

Le réalisateur critique le mythe de la conquête de l'Ouest par les Américains. Tout d'abord la religion chrétienne, mouvement important de la colonisation, est mise en défaut par ses différents représentants. En effet, le révérend Pendrake est un homme au physique peu avenant, dont le racisme et la violence sont exacerbés au contact de Jack Crabb.

La femme du révérend, interprétée magnifiquement par Faye Dunaway, ajoute à la violence de son mari, l'hypocrisie du message. En effet sous couvert de paroles pieuses et chastes, Mme Pendrake est surprise par le jeune héros en plein adultère. Arthur Penn achève cette description de la religion avec ironie par le biais d'un prêtre qui, pendant la poursuite dans la carriole, appelle à un comportement civilisé tout en utilisant la Bible pour frapper un Indien.

Le mercantilisme de l'Amérique blanche est aussi dénoncé. L'escroc Merriweather abuse de la confiance de ses clients avec de faux élixirs. La seule preuve d'honnêteté chez ce personnage se situe dans le fait de s'assumer comme un menteur devant son jeune protégé *: « Les hommes gobent n'importe quoi, plus c'est absurde, mieux c'est ».* La présence de Buffalo Bill, avec son charriot rempli de bisons tués, illustre une autre facette du profit américain : la volonté d'enrichissement des Blancs au dépit de la nature. Même le modèle américain du « self made man » est égratigné par Arthur Penn, quand l'infortuné Jack Crabb perd son commerce suite au vol de son argent par son associé.

Enfin, loin de l'héroïsme illustré habituellement dans les westerns, l'armée elle aussi est discréditée. La première illustration de ses actes se fait par les restes d'un campement indien brulé avec autour des cadavres de femmes, d'hommes et d'enfants. S'ensuit alors une poursuite des coupables par les Cheyennes qui s'attaquent aux soldats responsables avec des arcs et des bâtons. Jack Crabb questionne alors la notion d'héroïsme de ces soldats quand ceux-ci répliquent directement avec leurs armes à feu. Arthur Penn démystifie ensuite le Général Custer. Ce personnage apparait pour la première fois dans ce film de façon flatteuse avec une mise en avant de sa supériorité par l'effet de contre plongée lorsqu'il parle à Jack Crabb, et par l'effet de lumière qui confère au général une aura éblouissante. Cependant, la lumière ne restera pas longtemps, et on découvre alors un personnage narcissique, prétentieux, cynique, sans scrupule et avide de gloire. Son orchestration du massacre de la réserve des Cheyennes sur l'air musical de « Garry Owen » donne à cette séquence une violence inouïe grâce au décalage entre la musique et les images. L'apogée de ce massacre se fait dans un silence sourd qui illustre le choc du héros qui agit ici comme un spectateur. Cette page noire de l'histoire américaine est mise

à l'écran sous le regard de l'Indien, ce qui accentue la dénonciation du génocide. Finalement, le personnage du Général se révèle, à la bataille de Little Big Horn, complètement fou, anéantissant ainsi l'image de l'héroïque militaire encore très présente dans la société américaine des années 60.

Face à ces violences se retrouve ce qui est aux antipodes du western classique, la valorisation de la culture indienne. En effet, l'opposition de l'environnement entre les Blancs qui vivent cantonnés dans des villes boueuses et les Indiens vivant dans de vastes plaines, place le spectateur d'un simple regard du côté des Cheyennes. Les valeurs humaines qui habituellement sont mises sous l'égide de la civilisation, se retrouvent finalement, comme prédit par Rousseau, à « l'état de nature ». En effet, l'adoption de Jack Crabb par Peau de la Vielle Hutte (interprété magistralement par Chief Dan George) et les rapports affectifs qui vont se développer jusqu'à la fin du film entre ces deux personnages sont les rares points de tendresse durables que l'on voit dans le film. C'est ce grand-père affectif qui va inculquer au jeune Jack des valeurs de respect et d'honnêteté qui lui seront d'ailleurs reprochés par l'escroc Merriweather. Les questions de la polygamie et de l'homosexualité sont aussi abordées par le biais des Cheyennes qui laissent à leurs membres le droit de vivre leur vie comme ils le souhaitent. A l'instar des propos de Jack Crabb à l'encontre de Petit Cheval, homosexuel :« Les Êtres Humains l'estimaient beaucoup ».

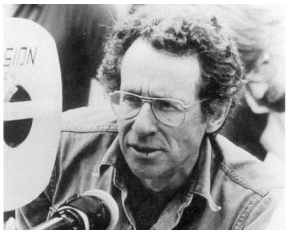
Arthur Penn met en scène à certains moments la magie des Amérindiens par le biais des visions du chef Peau de la Vielle Hutte : il arrive à transcender l'espace-temps en voyant son petit fils adoptif jouer avec un robinet éléphant, et prévoit la futur union de Jack avec la famille d'Ombre Qu'on Commence à Voir. Cependant cette magie n'est pas infaillible, mais le réalisateur, au lieu d'en faire une faiblesse, illustre l'humour proche de l'absurde quand le chef se trompe dans ses prédictions.

La direction d'acteur donne à voir une sublime interprétation de Dustin Hoffman dans le rôle de Jack Crabb. En effet, bien loin des stéréotypes de héros virils, Dustin Hoffman représente un comportement d'anti-héros qui retrace chaque personnage typique du genre (le commerçant, le cowboy, l'Indien, la tunique bleue…).

Arthur Penn tend par ce film à renouveler un genre pour poser un nouveau regard sur une page de l'histoire américaine. Il compose une œuvre riche passant à travers toutes les étapes possibles, entre l'humour et la détresse, le gag et le documentaire, le plan séquence au montage nerveux (la scène de l'attaque de la carriole dure moins de trois minutes et se compose d'environ 110 plans) pour aboutir à une œuvre qui marquera un renouveau du cinéma américain.

**Sources**:

Image et Son n°352 Bis et Cinéma n°152



**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.

A son retour aux Etats-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'êtres 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 de leur classicisme 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, étant tout les deux de l'Actors Studio, ils 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**:
Positifs Nos 400 et 600
Jean Loup Passek (dir) *Dictionnaire du Cinéma* édition Larousse.

**LUNDI 17 AVRIL - 19H30 - CINEMAS STUDIO**

# Les Oiseaux *(The Birds)*

## De Alfred Hitchcock

**1963**

**Etats-Unis / Couleurs / 2h**

Réalisation : Alfred Hitchcock
Scénario : Evan Hunter, d'après la nouvelle de Daphné du Maurier (1952)
Décors : George Milo
Costumes : Rita Riggs, Edith Head pour Tippi Hedren
Photographie : Robert Burks
Effets spéciaux : Lawrence A. Hampton et Ub Iwerks
Son : Waldon O. Watson et William Russell
Effets sonores : Remi Gessmann, Oskar Sala et Bernard Herrmann
Montage : George Tomasini

**© Ciné Sorbonne**

**Interprétation:**
Mitch Brenner: Rod Taylor
Melanie Daniels: Tippi Hedren
Lydia Brenner: Jessica Tandy
Cathy Brenner: Veronica Cartwright
Annie Hayworth : Suzanne Pleshette

*A San Francisco, Melanie Daniels, riche jeune femme dont le père possède un journal, rencontre l'avocat Mitch Brenner, chez un marchand d'oiseaux. L'homme recherche un couple d' «inséparables» pour offrir à sa jeune sœur Cathy. Il prend Melanie pour une vendeuse. La jeune femme, qui souhaite amener le couple d'oiseaux à Mitch, part à sa recherche jusqu'à Bodega Bay, une petite ville côtière à 100 kilomètres de San Francisco où habite la famille de l'homme. Melanie rencontre Annie Hayworth, l'institutrice amoureuse de Mitch. Mais peu à peu des événements étranges commencent à se produire. La population doit affronter une invasion d'oiseaux, qui s'attaquent aux personnes.*

Vingt-trois ans après *Rebecca*, Alfred Hitchcock adapte de nouveau une nouvelle de Daphné du Maurier. En prenant des libertés avec le texte original, il transpose les attaques des oiseaux des Cornouailles à Bodega Bay. Pendant tout le film le spectateur se demande pourquoi ces attaques ont lieu.

On interprète habituellement ce film comme une vengeance des oiseaux contre l'humanité qui les opprime, une interprétation malicieusement lancée par Hitchcock lui-même dans une bande-annonce qui interpelle le public. Dans la scène à l'intérieur du bar, plusieurs points de vue s'expriment. L'interprétation lancée par Hitchcock est assumée par la vieille ornithologue qui incarne le scepticisme de la raison et qui prend la défense de ses amis à plumes. Finalement le spectateur ne saura jamais les raisons des attaques de ces oiseaux. Cela permet de multiples hypothèses, notamment psychanalytiques.

De plus, il y a une inversion du regard dans certaines scènes du film. Ce n'est plus l'humanité qui regarde les oiseaux, mais les oiseaux qui regardent l'humanité. Par exemple, la trainée de feu dans la ville est filmée d'une vue aérienne très célèbre, qui donne l'impression au spectateur d'avoir le point de vue des oiseaux. Ou encore, Hitchcock l'expliquera lui-même, « lorsque Melanie se réfugie dans la cabine téléphonique vitrée, elle est comme un oiseau en cage. On assiste au renversement du conflit entre les hommes et les oiseaux, où cette fois les oiseaux sont dehors et les hommes sont en cage ». *Les Oiseaux* invente le film catastrophe avec cette idée que le monde n'a pas de sens, appuyée par l'absence de signification de ces attaques. Hitchcock ne cherche pas à montrer l'origine de l'inexplicable. Il n'utilise ni le flashback, ni l'enquête policière qui pourraient rassurer le spectateur comme dans certains de ces films.

De nombreuses interprétations de la dernière attaque des oiseaux sur Melanie dans le grenier de la maison ont été faites. Cette scène a été très commentée et comparée à une scène de viol, se substituant à la scène d'amour qui n'a jamais eu lieu, entre les deux personnages principaux. Mais cela est discutable, puisque les victimes des oiseaux sont variées : la tête d'un enfant, les mains de Mitch et les yeux du fermier.

« *Un des thèmes du film est l'indifférence des êtres à l'égard des événements. Chacun s'occupe de ses petits problèmes mais absolument pas de ce qui se passe dans le monde, et n'a aucun contact avec la nature représentée ici par les oiseaux. Et ce n'est que lorsque la situation devient catastrophique que les êtres humains sont arrachés à cet égoïsme et obligés de prendre le monde en considération* », explique Hitchcock dans la revue Image et son, n°64, en juillet 1963.

On peut remarquer la ressemblance physique entre Melanie et Lydia, la mère de Mitch. Lydia introduit l'idée du double, motif par excellence du genre fantastique.

Melanie, avec ses airs prétentieux, accompagnée de ses inséparables, pourrait faire figure de rivale, face au couple de Mitch et sa mère solidement uni. Mais ce n'est pas la menace que redoute la mère. Cette précision est apportée explicitement par le personnage de l'institutrice : Lydia est hantée par la peur d'être abandonnée par ses enfants qui fait suite à la mort de son mari. La personnalité de la mère se révèle quand elle se confie à Melanie, mais aussi dans la manière

dont Hitchcock la filme : une série de champs/contre-champs avec un cadrage en plongée sur le visage de cette femme annoncent la déviance psychologique du personnage.

De plus, le portrait de la mère se précise, après *Rebecca* (1940) et *La Maison du docteur Edwardes* (1945). La psychanalyse permet à Hitchcock de nourrir sa réflexion sur le problème du mal et d'aborder à nouveau le motif de la transgression. Il redéfinit les relations entre les personnages à un niveau plus profond que ne le demandaient jusque-là les conventions du film de terreur. Mais Hitchcock abandonne ici les scénarios trop psychanalytiques.

On peut remarquer que les couleurs du film restent toujours dans les mêmes tons, ternes et froids, dominés par du vert, marron et gris. Mais le rouge vif du sang vient contraster ces couleurs et participe à l'esthétique du film catastrophe et de terreur.

Aucune musique n'accompagne le film. La bande son est composée de cris d'oiseaux. Un son électronique a été utilisé, qui imite le son réel. Le bruit des ailes et des cris des oiseaux est stylisé pendant toute la durée du film. La bande sonore joue un rôle essentiel dans la réception des émotions chez le spectateur. L'absence de musique renforce donc le malaise du public face aux images. Oskar Sala, développeur d'un synthétiseur qui manipule les sons naturels, et Bernard Herrmann, le compositeur attitré d'Hitchcock, ont utilisé des cris d'oiseaux altérés électroniquement, au moment où le spectateur s'attend à entendre de la musique, ce qui accentue le suspense.

Le film a été présenté à l'ouverture du Festival de Cannes en mai 1963. La fin sans véritable explication n'a pas été comprise par les spectateurs. Le film eut tout de même un succès public mais des critiques mitigées. Le suspense fonctionne, le spectateur est tenu en haleine et attend les attaques des oiseaux. François Truffaut a dit : « *Je ne crois pas qu'on cherche vraiment à anticiper dans The birds. On devine seulement que les attaques des oiseaux vont être de plus en plus graves. Dans la première partie on regarde un film normal, psychologique, et seul le dernier plan de chaque scène évoque la menace des oiseaux.* »

L'utilisation des effets spéciaux a joué un rôle important dans cette esthétique du film catastrophe. Ub Iwerks a reçu l'Oscar des meilleurs effets visuels en 1964. Hitchcock n'avait pas réellement mesuré les difficultés techniques qu'il rencontrerait. En effet, comment mettre en place toutes les scènes où interviennent les oiseaux ? Certaines ont donc été résolues par l'utilisation des effets spéciaux, tels que des fonds peints, l'incrustation à l'écran d'images d'oiseaux ou la surimpression. Mais d'autres scènes ont été réalisées avec la présence réelle de mouettes, corbeaux ou moineaux, comme la scène finale dans le grenier, où l'actrice Tippi Hedren a dû affronter des milliers d'oiseaux. Il a d'ailleurs fallu trois ans de préparation avant le tournage pour les dresser. « On a utilisé 28 000 oiseaux dont 3500 dressés. Certains étaient dressés à se comporter en groupes de 30 à 40, d'autres à jouer seuls. » précise Hitchcock.

Les oiseaux sont présents dès le début, à San Francisco, par le couple d'inséparables. Dans la rue, une nuée d'oiseaux remplit le ciel lorsque Melanie entre dans l'oisellerie. Ils paraissent anodins pour le personnage, mais le sont moins pour le spectateur qui voit ici une menace qui s'annonce. Plusieurs fois dans le film, on remarque un écart entre le savoir des personnages dans le film et le savoir du spectateur et tout l'enjeu du suspense hitchcockien en découle. Ce suspense est accentué par une mise en scène qui alterne des plans chargés d'action et de personnages, avec des plans plus vides, entre le bruit et le silence. Le spectateur pense alors être délivré d'un danger mais se demande si un autre ne va pas revenir ailleurs par surprise.

**Sources**:

*Le cinéma selon Hitchcock*, François Truffaut, Editions Robert Lafont, 1966.
*Alfred Hitchcock*, Jacques Zimmer, collection Les grands réalisateurs, Editions J'ai lu, 1988, p115.
*Image et son*, n°64, juillet 1963, p. 11.
*Positif* n°54-55, juillet-août 1963, p88.
*Cinéma*, n°77, p34.*et* n°79, p6.
http://www.telerama.fr/cinema/films/les-oiseaux,4394,critique.php
https://www.cineclubdecaen.com/realisat/hitchcock/oiseaux.htm

**Bibliographie et filmographie :** Catalogue Cinémathèque de Tours 2014 - 2015

## LUNDI 24 AVRIL - 19H30 - CINEMAS STUDIO

### Hommage à James Whale

***En partenariat avec les cinemas Studio***

# L'Homme invisible (*The Invisible Man*)

## De James Whale

**(1933)**

**USA / Noir et blanc / 1h08**

Réalisation : James Whale
Scénario : R. C. Sherriff, Preston Sturges et Philip Wylie,
d'après le roman « L'Homme invisible » de H. G. Wells
Production : Carl Laemmle Jr.
Musique : Paul Dupont, Heinz Roemheld et W. Franke Harling
Photographie : Arthur Edeson et John J. Mescall
Montage : Ted J. Kent
Maquillage : Jack Pierce
Effets spéciaux : John P. Fulton

**Interprétation** :
Dr. Jack Griffin / L'Homme invisible : Claude Rains
Flora Cranley : Gloria Stuart
Dr. Arthur Kemp : William Harrigan
Dr. Cranley : Henry Travers
Mme Jenny Hall : Una O'Connor

*Le docteur Griffin est un scientifique qui a découvert le moyen de se rendre invisible. Malheureusement, le produit ingéré lui fait aussi perdre la raison. Il va s'installer dans une auberge reculée pour essayer de trouver l'antidote.*

Ce film est une adaptation du roman éponyme du Britannique H. G. Wells, auteur connu surtout pour ses « romans scientifiques », aujourd'hui appelés de science-fiction. *L'Homme invisible* commence par l'arrivée d'un homme dans la bourgade d'Iping, sous la neige, en pleine nuit. Cet étrange personnage prend une chambre dans l'auberge du village, et demande à ne pas être dérangé. Lorsqu'il enlève son chapeau et son écharpe, on découvre qu'il a le visage couvert de bandages.
Il s'agit du Dr Griffin, qui a quitté précipitamment ses collègues les Dr Cranley et Dr Kemp ainsi que sa fiancée, afin de continuer à mener ses expériences en secret. En effet, il

recherche un antidote au produit qui l'a rendu totalement invisible.

Cet homme invisible est interprété par Claude Rains, qui fait ses débuts à Hollywood. Il réussit la difficile tâche de donner corps à son personnage, alors qu'on ne le voit jamais ! Ce tour de force est réalisé en grande partie grâce à sa voix profonde et son rire théâtral et diabolique.

Le film est l'un des premiers d'un filon qui permettra au studio Universal de remporter de francs succès publics : le film d'épouvante, ou film de monstre. Après *Dracula* de Tod Browning, ou *Frankenstein*, déjà de James Whale, *L'homme invisible* est tout à fait dans l'air du temps.

Après que les villageois ont découvert le secret du mystérieux pensionnaire de l'auberge, une atmosphère pesante de paranoïa s'installe : l'idée est que le mal est partout, invisible, que l'on peut être écouté, surveillé, attaqué à tout moment. Les éclairages, les scènes de nuit sous la neige, renforcent le coté lugubre du film, et le noir et blanc très contrasté apporte une esthétique d'une inquiétante étrangeté.

Malgré tout, le film d'épouvante classique ne serait pas le même sans des touches d'humour, et c'est là l'une des spécialités du réalisateur. Même si le jeu des acteurs peut paraître quelque peu grotesque par moments, cet humour burlesque rappelle le temps du muet. Cet aspect est délibérément accentué, et une grande attention est portée aux rôles secondaires, notamment à celui de Mme Jenny Hall, la tenancière excentrique de l'auberge. Ses réactions de panique proches de l'hystérie en font un personnage très drôle.

Si le film a évidemment vieilli depuis sa sortie en 1933, et fait montre d'un certain charme désuet, on ne peut qu'être impressionné par la qualité des effets spéciaux visuels qui étaient révolutionnaires à sa sortie, et font toujours leur effet sur le spectateur d'aujourd'hui. Le travail réalisé par John P. Fulton, directeur des effets spéciaux, pour rendre Claude Rains totalement invisible, est époustouflant. Il a notamment utilisé des prises de vues multiples sur fond noir, qui ont ensuite été montées en surimpression.

De plus, l'homme invisible, s'il n'est peut-être plus aussi effrayant aujourd'hui, est un personnage très intéressant : dépassé par sa découverte, il se mue en fou sanguinaire. Devenu mégalomane à cause du poison qu'il a ingurgité, il développe une folie des grandeurs et des fantasmes de domination du monde, il rêve de répandre la terreur parmi la population. Ces idées peuvent être adaptées à divers contextes, à l'époque, la montée du nazisme et du fascisme pouvait incarner cette peur.

Ce film met également à profit les avancées techniques des années 1930 et les changements sociétaux que cela a impliqué. L'idée de la toute puissance de la voix, peu après le passage au cinéma parlant, est très forte. En effet, c'est grâce à sa voix que l'homme invisible occupe l'espace, et c'est via la radio que la police prévient du danger qu'il représente. Cela en faisait un film très moderne à son époque, et étonnant d'originalité, tant par la technique que par la psychologie des personnages.

**Sources** :

DVD L'homme invisible, Universal classics
Cinéma n°292
La revue du cinéma n°381
http://www.ac-orleans-tours.fr/fileadmin/user_upload/ia41/CelluleAC/FichiersAC/doc_15/l_homme_invisible_ecole_et_cinema.pdf
http://lefilmetaitpresqueparfait.hautetfort.com/archive/2013/05/12/l-homme-invisible-1933.html

**James Whale (1889 - 1957)**

James Whale nait le 22 juillet 1889 dans une famille ouvrière du nord de l'Angleterre. Très jeune, il doit abandonner sa scolarité pour travailler. Jonglant avec de nombreux petits boulots, il se passionne peu à peu pour le dessin et la peinture. Engagé dans la Première guerre mondiale, il est fait prisonnier par les Allemands et découvre le théâtre lors de sa captivité. Ce sera pour lui une révélation.

A son retour en Angleterre, il devient dessinateur humoristique dans la presse et décorateur de théâtre. Il commence également une carrière d'acteur de théâtre. Quelques années plus tard, il peut enfin mettre en scène une pièce de théâtre : *Journey's end*. Le succès est tel qu'on lui propose de monter la pièce à Broadway et il s'installe aux Etats Unis. Avec l'arrivée du parlant, Hollywood recherche dans le monde du théâtre, des personnes capables d'écrire les dialogues pour le cinéma. C'est ainsi que James Whale devient scénariste et dialoguiste. Après avoir travaillé sur plusieurs projets, on lui confie en 1929 l'adaptation cinématographique de la pièce qui l'a fait venir aux Etats Unis *Journey's end*. En 1931, Universal lui propose la réalisation de *Frankenstein*, (1931) d'après le roman de Mary Sheller. Le film fait sensation et ce climat d'épouvante plaît à Whale. Il poursuit dans la même veine avec *Une Etrange soirée* (1932) puis *L'Homme invisible* (1933) dont les effets spéciaux sont "impressionnants de simplicité". Il récidive dans l'horreur quelques années plus tard avec *La Fiancée de Frankenstein*. Sans jamais abandonner le théâtre, Whale poursuit sa carrière cinématographique en s'intéressant cependant à tous les genres. Il signe au début des années 30 des drames (*Waterloo bridge*, *Impatient Maiden* en 1931 ou encore *One more river* en 1934) qui inspireront la rédaction du code Hays, puisqu'ils abordent des thèmes qui seront par la suite censurés tels que les violences conjugales mais aussi les relations interraciales et extra conjugales. Il aborde également la comédie avec *Remember last night* (1935) autour d'un mystérieux crime, une comédie musicale, *Show boat* en 1936, des mélodrames (*Après* en 1937), des drames psychologiques (*Le Baiser*

*devant le miroir* en 1933), des films d'aventure tel que *Enfer vert* avec Douglas Fairbank, historiques avec *L'Homme au masque de fer* mais aussi des curiosités telle que *Port of seven seas*, adapté du *Fanny* de Marcel Pagnol.

Apprécié des studio et jouissant d'une relative liberté, James Whale voit cependant sa carrière et sa réputation décliner brutalement, sans doute à cause des changements à la tête des studio à la fin des années 30 mais aussi de son homosexualité et son caractère entier. De réalisateur incontournable il passe soudainement au statut de réalisateur indésirable. Il abandonne les Studio au début des années 40 pour se consacrer à la peinture. Il meurt en 1957 et son décès reste entouré de mystère. S'est-il suicidé ? S'agissait-il d'un accident ? d'un crime ? Une fin comme il aurait pu en imaginer une pour ses films…

**Filmographie**

1930 : Journey's end
1931 : Waterloo Bridge
**Frankenstein**
1932 : Impatient Maiden
Une Etrange soirée (The Old dark House)
1933 : Le Baiser devant le miroir (The kiss before the Mirror)
**L'Homme invisible**
Court-circuit (By candlelight)
1934 : One more River
1935 : **La Fiancée de Frankenstein**
Cocktails et homicides (Remember last night)
1936 : Show boat
1937 : Après (The Road back)
The Great Garrick
1938 : Sinners in Paradise
Femmes délaissées
Port of seven seas
1939 : L'Homme au masque de fer
1940 : L'Enfert vert
1941 : They dare not love

**Sources :**

Amis Américains, livre d'entretiens de Bertrand Tavernier Ed. Actes sud
Harvard Film Archive
Dictionnaire Larousse du cinéma

**MARDI 25 AVRIL - 19H30 - CINEMAS STUDIO**

## Hommage à James Whale
### En partenariat avec les cinemas Studio

***Une soirée, deux films***

# *Frankenstein*
## (1931)
### Etats-Unis / Noir et blanc / 1h10

Réalisation : James Whale
Scénario : Garrett Fort, Francis Edward Faragoh, Richard Schayer, Robert Florey, John Russell
Photographie : Arthur Edeson et Paul Ivano
Montage : Clarence Kolster
Maquillage : Jack Pierce
Directeur artistique : Charles Hall
Musique : Bernhard Kaun
Production : Carl Laemmle Jr

**Interprétation :**
Le "Monstre" : Boris Karloff
Docteur Henry Frankenstein : Colin Clive
Elizabeth : Mae Clarke
Victor Moritz : John Boles
Docteur Waldman : Edward Von Sloan
Baron Frankenstein : Frederick Kerr
Fritz : Dwight Frye
La petite Maria : Marilyn Harris

*Henry Frankenstein, un jeune scientifique, poursuit une quête insensée : insuffler la vie à une créature qu'il aura façonnée de toutes pièces, à partir de morceaux de cadavres. L'assistant du docteur, Fritz, doit récupérer un cerveau pour achever la créature, mais il récupère le cerveau d'un criminel. La création de Frankenstein échappe peu à peu à son contrôle, semant la mort sur son passage.*

Lorsqu'il fut projeté pour la première fois sur les écrans, *Frankenstein* de James Whale choqua les spectateurs du début des années 30, peu habitués à une telle déferlante d'effets macabres. De crainte que l'excessivité du scénario ne rebute son public, les studios ont exigé du cinéaste anglais

l'ajout d'un prologue en guise d'avertissement : *"Cela pourrait vous choquer. Cela pourrait même vous horrifier. [...] Eh bien, nous vous avons prévenus."*

Si le cinéphile contemporain ne ressent plus d'effroi à la vue de la créature née dans le laboratoire du savant fou, son imaginaire n'en est pas moins imprégné par le masque morbide de Boris Karloff. Dans ce film, l'acteur offre une performance qui imposera le personnage monstrueux comme une des figures d'horreur les plus reconnaissables du vingtième siècle. Son nom sera dorénavant associé pour toujours à ce rôle qui lui avait ouvert les portes d'une notoriété internationale. L'acteur n'en ressentait toutefois aucune amertume, et disait même de son double de cinéma : *"Je dois tout à ce monstre, c'est mon meilleur ami".*

L'oeuvre originale de Mary Shelley, intitulée *Frankenstein ou le Prométhée moderne* est née pendant un jeu littéraire organisé par un groupe d'amis dont plusieurs illustres écrivains, pendant leur séjour à la villa Diodati, sur les bords du lac Léman, en 1816. Pour distraire ses hôtes pendant les longues journées de pluie, Lord Byron avaient proposé que chacun d'entre eux écrivent une histoire de fantôme publiée en 1818. Le succès du livre de Shelley ne s'est jamais démenti, et le cinéma s'est emparé de la Créature pour en faire le héros d'une série de films d'horreur. *Frankenstein* sera suivi de *La fiancée de Frankenstein*, puis *Le Fils de Frankenstein*, qui sera le dernier film avec Karloff dans le rôle-titre.

Suivront *Le Fantôme de Frankenstein*, *Frankenstein rencontre le loup-garou*, *La Maison de Frankenstein*, *L'Empreinte de Frankenstein*... Les réalisateurs d'Hollywood multiplieront les aventures de la Créature, choisissant parfois un ton parodique, dans *Abbott et Costello rencontre Frankenstein*, par exemple. En 1997, le monstre de Karloff sera même mis à l'honneur sur une série de timbres américains.

Pour remonter à la genèse du film de Whale, il faut se tourner vers le théâtre. En effet, l'histoire du monstre et de son créateur a inspiré de nombreuses mises en scène quelques années seulement après la publication du roman. La pièce dirigée par Peggy Webling en 1927 avec l'acteur Hamilton Deane a inspiré l'adaptation de Whale. Les critiques de l'époque permettent de se faire une idée des costumes des comédiens d'alors : l'accoutrement du docteur était presque identique à celui de sa Créature. Ce choix lourd de sens préfigurait la confusion qui s'opèrera dans les esprits cinéphiles : le nom du Créateur est souvent attribué par erreur à sa créature sans nom, tant les deux sont interdépendants. Les adaptations théâtrales de l'oeuvre de Shelley mises en scènes à cette période peuvent être considérées comme des pièces expressionnistes et elles marqueront fortement le cinéma d'horreur des années 20.

L'impact de l'expressionnisme au cinéma est palpable jusque dans le film de Whale : Robert Florey, qui travailla sur les ébauches du scénario, citait *Le Docteur Caligari* comme l'un de ses films favoris.

La réussite du film *Frankenstein* doit beaucoup à Jack Pierce, maquilleur en chef des studios Universal et considéré comme un des meilleurs de sa profession dans l'Hollywood de l'âge d'or. C'est à lui que l'on doit les masques de momies, de loups-garous, etc. des films d'horreur de l'époque, et il confirmera son talent encore une fois en donnant à la créature imaginée par Shelley le visage qui s'est imprimé dans nos mémoires aujourd'hui. Le laboratoire du Docteur Frankenstein avait quant à lui été conçu comme un décor futuriste dans un premier temps, avant que l'on privilégie une atmosphère gothique plus inquiétante, hantée par les ombres.

James Whale lui-même avait une expérience de décorateur, et a donc été très attentif à la composition de ses décors : souvent verticaux, ils renvoient à la scène de découverte du Soleil par la Créature qui lève les bras au ciel. Le cinéaste convoque alors le mythe déjà citée par Mary Shelley : l'histoire de Prométhée, un Titan qui déroba aux dieux de l'Olympe leur feu sacré, symbole de la connaissance, pour en faire don aux hommes. L'ampleur mythologique de *Frankenstein* ne peut pas être occultée : on compte parmi les hauts faits du héros grec la création d'hommes à partir de boue et de roches. Prométhée sera puni pour ce qui est considéré comme des défis lancés à la face des dieux. En successeur de Prométhée, le Docteur Frankenstein cherche à s'approprier le privilège de son Dieu, la connaissance absolue et le pouvoir de vie et de mort. En voyant sa création se mouvoir, ne s'exclame-t-il pas : *"Maintenant, je sais ce que ça fait, d'être Dieu!".* Il n'est pas étonnant qu'on ait soigneusement éliminé toute trace de cette réplique, jugée provoquante pour le spectateur américain d'après-guerre : les premières diffusions à la télévision l'ont dissimilée derrière une grossière coupe dans le plan.

Les ligues catholiques sont à leur tour intervenues pour protester contre des séquences perçues comme immorales: un bossu coupant la corde qui suspendait un pendu, des gros plans sur le visage en souffrance du monstre menacé par une torche, ou l'homicide involontaire d'une fillette. Le film véhicule en effet un message assez corrosif : le monstre, par définition, est effrayant ou repoussant par son apparence physique, mais peut également faire naître un sentiment d'horreur par la cruauté morale dont il fait preuve. Le Docteur Frankenstein, en assemblant des membres de cadavres puis en abandonnant sa créature, fait preuve en ce sens de monstruosité. La Créature n'est pas mauvaise, c'est le rejet qu'elle doit affronter qui la rendra impitoyable. La fille de Boris Karloff racontait dans les bonus du DVD du film que les enfants avaient rapidement compris l'émotion que souhaitait transmettre Karloff, et perçu son innocence derrière sa façade monstrueuse. Le mot de la fin revient à Jean-Marie Sabatier qui reconnaissait dans son ouvrage sur le cinéma fantastique l'originalité de James Whale : il fut *"le premier à dépeindre la révolte de l'homme contre Dieu, la solitude de l'être égaré au coeur d'un monde hostile. [...] C'est le combat titanesque d'un héros bafoué contre l'univers qui le damne."*

**Sources :**

Bonus du DVD de *Frankenstein* édité par Universal Classics
*Les classiques du cinéma fantastique* de Jean-Marie Sabatier, aux Editions Balland, 1973
www.arte.tv/ : présentation du film par Olivier Père
https://artdelire.org/
*L'Avant-scène* n°160-161 juillet-sept 1975
*Cinéma* n°289 Janvier 1983

**Biographie et filmographie : p.168**

**MARDI 25 AVRIL - 21H - CINEMAS STUDIO**

## Hommage à James Whale
**En partenariat avec les cinemas Studio**

***Une soirée, deux films***

# La Fiancée de Frankenstein (*The Bride of Frankenstein*)
## (1935)
**Etats-Unis / Noir et blanc / 1h15**

Réalisateur : James Whale
Scénariste : William Hurlbut d'après *Frankenstein ou le Prométhée moderne* de Mary Shelley
Photographie : John J. Mescall
Son : Gilbert Kurland
Maquillage : Jack P. Pierce et Otto Lederer
Musique : Franz Waxman
Montage : Ted J. Kent et Maurice Pivar
Effets spéciaux : John P. Fulton

**Interprétation** :
Le Monstre : Boris Karloff
Henry Frankenstein : Colin Clive
Elizabeth : Valerie Hobson
Docteur Pretorius : Ernest Thesiger
Mary Wollstonecraft Shelley et la Fiancée de Frankenstein : Elsa Lanchester

*Henry Frankenstein et sa créature ont survécu à l'incendie du moulin provoqué par la colère des villageois. Le docteur, écoeuré des ravages dûs à son expérience médicale, semble déterminé à laisser derrière lui ses ambitions de savant fou et à couler des jours paisibles au côté de sa fiancée Elizabeth.*
*C'est alors que le scientifique Prétorius fait irruption chez lui. Il enlève la jeune femme, afin d'obliger Frankenstein à l'assister dans une nouvelle opération qui devrait permettre de créer une compagne féminine au monstre.*

En 1935, le cinéaste James Whale offre à tous les mordus de films d'horreur une suite aux aventures du monstre icônique. Les critiques ont reconnu dans ce film une richesse thématique et une inventivité dans la

mise en scène, qui permet d'affirmer que cette oeuvre est sans conteste la meilleure de la longue série des *Frankenstein.*

Réunissant la même équipe de tournage, le cinéaste reprend son intrigue exactement à la suite de son premier opus : le monstre créé par le Dr Frankenstein est prisonnier d'un moulin en flammes. Pour introduire ce nouveau film, Whale revient aux sources littéraires par une mise en abime qui installe d'emblée le spectateur dans un décor de tempête : réfugiés dans une luxueuse villa par une nuit d'orage, trois jeunes gens discutent du climat menaçant. Le spectateur comprend rapidement qu'il a sous les yeux la "mère" de la créature, l'écrivain Mary Shelley. La séquence renvoit à la genèse du chef-d'oeuvre de l'auteure, inspiré par un séjour pluvieux au bord du lac Léman. Ces quelques minutes cristallisent déjà l'ensemble du film : la romancière imagine des personnages désireux de conjurer la puissance de la nature, quand Lord Byron envisage ce déchaînement météorologique comme un cadre idéal pour des déclarations lyriques. Le film de Whale mêlera de même *"la poésie du fantastique et la rigueur de la science-fiction"* (René Prédal dans *Cinéma* n°121).

James Whale livre un film d'horreur intelligent, qui ne prétend pas terroriser le spectateur, mais le pousser à s'interroger sur la vie et la mort.

Au cours du film, le Monstre s'humanisera un peu plus en suivant un apprentissage de la parole. Des analyses du film ont parfois établi un parallèle entre ces scènes où la foule de villageois encercle la créature, et des faits historiques avérés, comme les lynchages perpétrés par le Ku Klux Klan dans les années 30. Au-delà de ces préocupations sociologiques, certains critiques estiment que le film développe en filigrane une parabole religieuse. Gérard Lenne établissait en ces termes sa structure : Dieu-Frankenstein et Diable-Prétorius abandonneraient le monstre-Christ à son triste sort. Dans son malheur, Frankenstein finit même ligoté les bras en croix par ses assaillants. Le monstre doit faire face à des adversaires toujours plus dénués de scrupules : il s'agit cette fois-ci du Dr Prétorius, qui souhaite créer une nouvelle race en donnant au monstre une compagne, et lève son verre à *"un monde de dieux et de monstres".* Prétorius pose les bases d'une figure bien connue du cinéma horrifique : le savant fou.

Dans *Frankenstein,* le récit se partageait équitablement entre les expériences du Docteur Frankenstein et les premiers pas dans le monde de sa créature. La suite du film fait la part belle aux états d'âme du monstre. L'acteur Boris Karloff fut loué pour la force de son jeu intériorisé, jamais excessif mais tout en tension, prêt à éclater à n'importe quel instant. Noël Simsolo dans son article "Boris Karloff" (*Anthologie du cinéma*), saluait sa capacité à rendre vivantes ses interprétations par une infinité de nuances, et de rendre ainsi singulières les différentes figures d'épouvante auxquelles il fut cantonné.

La dimension mythologique de ce conte est encore davantage accentuée avec la création d'une fiancée pour le

monstre, à son image, pour apaiser sa solitude.

Interprétée par Elsa Lanchester, elle n'apparaît pas plus de cinq minutes, mais son *"profil de Nefertiti synthétique, sa démarche de poupée hallucinée"* (*Ecran* n°17), imprégnèrent durablement la mémoire des cinéphiles. Il faut attendre la fin du film pour la voir se lever de la table d'opération, recouverte de bandelettes, ce qui confère naturellement au film entier un suspense supplémentaire.

A l'instar du premier film, le créateur et sa création sont assimilés l'un à l'autre, puisque les rôles de Mary Shelley et de la fiancée ont été confiés à la même actrice. Elsa Lanchester expliquait ce choix en déclarant que *«James Whale pensait que les gens charmants et doux [...] possédaient au fond d'eux-mêmes des pensées malsaines.* [Il] *voulait que les deux personnages aient la même interprète car après tout la fiancée de Frankenstein provient de l'âme de Mary Shelley.»* Le personnage de la fiancée a pu être perçue comme une allégorie des effets dévastateurs d'une science utilisée à mauvais escient : le film s'interroge sur la capacité de l'homme à créer artificiellement la vie, et sur les conséquences de telles actions.

La première fois que la fiancée s'exprime, c'est par un cri perçant qui résonne comme un avertissement des catastrophes annoncées par les dérives technologiques.

La détresse du monstre est encore plus émouvante dans cet opus : alors qu'il s'est lié d'amitié pour la première fois, avec un ermite aveugle, il en est brutalement séparé. Il aura auparavant appris à reconnaître la cause de son mal-être : *«Seul. Mal. Ami. Bien.»* A cet égard, la scène finale où le monstre aperçoit pour la première fois son alter-ego féminin réserve une surprise au spectateur. Le sens de l'oeuvre de Whale est profondément humaniste : de la laideur peut émerger la beauté, tout comme la beauté peut aussi receler une part d'horreur.

Le cinéaste allège parfois son propos grâce aux interventions humoristiques de la servante dévote Minnie, et à des effets visuels étonnants dans la scène où s'animent des personnages mininatures dans des bocaux. Le romantisme des décors (demeure de Frankenstein toute en ogives...) permet à Whale de livrer un de ses *"opéras visuels".* Jean-Marie Sabatier, dans son ouvrage *Les Classiques du cinéma fantastique* saisissait une certaine *"splendeur baroque et une préciosité très "fin de siècle""* dans le style expressionniste des images de *La Fiancée de Frankenstein*. Jouant sur les clairs-obscurs, le directeur de la photographie John J. Mescall capture les forêts inquiétantes, les cryptes sinistres et le laboratoire électrique avec le même onirisme.

Tirant le film d'horreur hors des sentiers balisés du film de série B, le film de James Whale a su illustrer plus puissamment qu'aucun autre *"les dangers de la science, la folie aventureuse des chercheurs, tout en faisant de la créature [...] une représentation à la fois symbolique et métaphysique de l'homme tourmenté, partagé entre sa reconnaissance et sa rancune envers un créateur qui l'a créé si imparfait."* (Jacques Lourcelles).

**Sources :**

*Cinéma* n°121 – décembre 1967
*Image et son* n°464 – octobre 1990
*Ecran* n°17 - juillet-août
*Les classiques du cinéma fantastique*, de Jean-Marie Sabatier, aux Editions Balland
http://www.dailymars.net/
http://www.critikat.com/
http://www.cinematheque.fr/

**Biographie et filmographie : p. 168**

**VENDREDI 28 AVRIL - 20H30 - MEDIATHEQUE F. MITTERRAND**

## Cycle La censure dans le cinéma américain

***En partenariat avec la médiathèque F. Mitterrand – Entrée libre***

# Que la Lumière soit *(Let there be light)*

## de John Huston

### Date de réalisation : 1946 / date de sortie en salle : 1981

### États-Unis / Noir et Blanc/ 56 minutes

**Réalisation :** John Huston
Scénario : John Huston, Charles Kaufman
Photographie : Stanley Cortez, John Doran
Lloyd Fromm,
J. Jackman, G. Smith
Montage : John Huston et Jules Buck
Conseiller technique : B. Simon
Commentaires : Walter Huston
Musique : Dimitri Tiomkin
Production : United States Army Pictorial Services

*Que la Lumière soit (Let there be light) est un documentaire qui s'intéresse à la rééducation de soldats américains revenus des combats de la Seconde Guerre mondiale meurtris dans leur chair et dans leur âme. John Huston a posé ses caméras pendant plusieurs semaines à l'hôpital Mason de Brentwood (Long Island) afin de suivre leurs thérapies :*
*"Il s'agissait de montrer que les soldats qui souffraient de troubles mentaux pouvaient être soulagés par un traitement psychiatrique. Nous filmions sans interruption les traitements [...] À mesure qu'ils guérissaient, les malades acceptaient la caméra comme faisant partie du traitement. Les médecins remarquèrent même qu'elle semblait les stimuler... Je compris que l'essentiel de la santé psychique, c'est l'amour que l'on donne et que l'on reçoit."*

C'est en 1942 que John Huston rejoint le Centre cinématographique de l'armée américaine où il est alors chargé de réaliser un film *"destiné aux familles des soldats qui avaient subi une dépression nerveuse pendant la guerre",* qui se devait au départ de *"rassurer les industriels et les employeurs en leur montrant que ces hommes pourraient à nouveau être responsables et capables dans leur travail"* (entretien paru dans La revue du Cinéma n°397). Walter Huston, le père du cinéaste, assure lui-même le commentaire de la voix-off de ce film sur le retour des soldats américains à

la vie civile à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Le film, articulé en trois parties, illustre l'espoir d'une réinsertion dans la société pour ces vétérans revenus du front avec des traumatismes, sinon physiques, du moins psychologiques. Après les premières séquences qui exposent les symptômes post-traumatiques des militaires, le spectateur est amené à suivre ces derniers pendant leurs entretiens thérapeutiques, et le film se conclut sur la convalescence des patients. Les échanges entre patients et médecins sont filmés par une alternance de champs et de contre-champs : les plans centrés sur les visages des soldats provoquent l'empathie, et la caméra met aussi en lumière le rôle du thérapeute quand elle se braque sur lui. Selon les dires de Huston, la mise en scène de chaque plan a été longuement réfléchie, même si la caméra captait des scènes réelles qui n'étaient donc pas répétées à l'avance. Le cinéaste s'éloigne ainsi du cinéma direct dont certains documentaristes vantaient les mérites. Le spectateur peut parfois être décontenancé par cette distanciation que le cinéaste semble instaurer. Au moment où le film a été tourné, il n'est peut-être pas préparé non plus à la vue de ces scènes où le médecin pratique l'hypnose afin d'accéder à la source du traumatisme du patient.

Ces séquences filmées en durée réelle sont rendues ainsi encore plus impressionnantes. Pour préparer ce tournage, le cinéaste s'est documenté sur la psychanalyse, l'hypnose et la narco-analyse. Ce documentaire aboutira d'ailleurs à un projet sur les théories de Freud, qu'il finira par tourner en 1962 avec Montgomery Clift. Une fois achevé, le film de commande *Que la Lumière soit* se verra finalement appliquer une interdiction de diffusion, justifiée officiellement par le besoin de préserver la vie privée des soldats. La sélection Un certain Regard du Festival de Cannes permettra enfin aux spectateurs de le découvrir sur grand écran en 1981. John Huston exposera son opinion sur cette censure dans son autobiographie publiée à la fin de sa vie, *An Open Book,* expliquant que le véritable motif en était le besoin de *"maintenir le mythe du guerrier qui revient du combat plus fort que lorsqu'il est parti et s'énorgueillit d'avoir bien servi sa patrie".*

Cette expérience de documentariste influencera John Huston jusque dans son cinéma de fiction : il en retirera une approche naturaliste, préférant poser ses caméras loin des studios de cinéma et collant *"de près à la réalité au niveau de [son] écriture cinématographique"* (Ecran n°72).

**Sources :**

*Dictionnaire du cinéma* sous la direction de Jean-Loup Passek, Editions Larousse, 2001
Présentation de la rétrospective de la Cinémathèque Française sur John Huston par Pierre Berthomieu
cineressources.net : fiche biographique sur John Huston
Ecran n°10 – décembre 1972
Positif n°244-245 – juillet-août 1981
La revue du cinéma n°397 – septembre 1984
Bonus du DVD d'*Hollywood Pentagone,* qui est composé de deux films : *Opération Hollywood,* d'Emilio Pacull et *Let There Be Light* de John Huston, Editions Montparnasse
http://www.film-documentaire.fr/

**Biographie et filmographie :** Catalogue Cinémathèque de Tours 2015 - 2016

## LUNDI 1ER MAI - 19H30 - CINEMAS STUDIO

# La Coupe à dix francs

## De Philippe Condroyer

**(1975)**

**France / Couleurs / 1h42**

© Madadayo films

Réalisation et scénario : Philippe Condroyer
Photographie : Jean-Jacques Rochut
Montage : Marie-Claude Carliez
Musique : Anthony Braxton, Antoine Duhamel, François Méchali
Production : Louis Duchesne pour Paris-Cannes Productions

**Interprétation**
André : Didier Sauvegrain
Léone : Roseline Vuillaume
Un copain d'André : Alain Noël
Un autre copain d'André : Jean-Pierre Frescaline
Le père d'André : Marius Balbinot
Le contremaître : Jean-François Dupas
et la présence de Dominique Lavanant

*Au début des années 1970, le patron d'une petite fabrique de meubles en bois veut instaurer une nouvelle règle : tous les employés doivent avoir les cheveux courts. Certains jeunes ouvriers refusent d'obéir. Cette affaire prendra des proportions dramatiques…*

Inspiré d'un fait divers, ce film sorti en 1975 a été sélectionné à la Quinzaine des Réalisateurs du festival de Cannes en 1974, puis complètement oublié. En 2015, le film a bénéficié d'une restauration, ce qui a permis de le redécouvrir.

Philippe Condroyer, après avoir lu un article relatant ce fait divers dans le Nouvel Observateur, est tellement touché par l'histoire de ce jeune homme qu'il écrit un scénario d'adaptation en deux semaines.
Il s'agit de l'histoire d'André, ouvrier, comme ses amis, à la fabrique des Meubles Forger.
Le patron de l'usine fait partie de l'ancienne génération, réactionnaire, et abusant de son pouvoir pour contrôler ses jeunes ouvriers : il leur ordonne d'aller se faire couper les cheveux.

Tout est gris dans cette bourgade de province au début des années 1970. L'avenir semble tout tracé pour ces ouvriers d'à peine 18 ans. Seules les lumières de la campagne environnante sont d'une beauté saisissante et contrastent avec les difficultés rencontrées par ces jeunes gens.

La demande arbitraire du patron est insupportable pour André et certains de ses amis, là où d'autres se plient à la règle absurde. Les jeunes gens finiront par se faire renvoyer. Ils tentent de se faire aider par un syndicat, et menacent d'aller aux prud'hommes, sans succès, car le patron, paternaliste, prévient les parents des jeunes encore mineurs pour les faire rentrer dans le rang.

Cette histoire a priori banale en dit bien plus long sur la société post-68 qu'il n'y paraît. Il ne s'agit pas là que d'une affaire de cheveux. André ne comprend plus le monde qui l'entoure, il se demande : « Mais cela ne peut pas être uniquement à cause de mes cheveux ? » et c'est vrai que cela semble aberrant. C'est en réalité un conflit des générations qui est à l'œuvre, et une tentative de la part des puissants, en l'occurrence le patron de l'usine, de conserver « la bonne morale » d'avant la libération des mœurs.

Le conflit générationnel et l'éternelle lutte des classes sont les thèmes phares de ce film, et l'on s'attache vite au combat de ces jeunes contre qui la société se dresse.

Dans ce portrait de la France de province du début des années 1970, le qu'en-dira-t'on a la primeur sur l'intégrité et la volonté des personnes : les cheveux longs « font mauvais genre ». Un autre exemple de pudibonderie de la société est la petite amie d'André qui n'ose pas le laisser rentrer chez elle après 21h, par peur que les voisins ne s'imaginent des choses. Malgré l'attachement que semblent se porter les amoureux, André restera toujours muet sur ses problèmes au travail. Il s'enferme de plus en plus dans le silence.

Ce qui fera basculer totalement André, c'est le moment où son propre père lui reproche de faire honte à sa famille, eux qui sont « des gens honnêtes ». À ce moment, la mort dans l'âme, il finit par se rendre chez le coiffeur. Cet acte lui sera fatidique, il ira jusqu'au bout de sa conviction, de son droit à disposer de son corps, de manière radicale et dramatique.

L'histoire se déroule de façon linéaire, on voit où l'on se dirige : le licenciement, le recours au syndicat, et enfin le père, se retournant contre André. Désespéré, et désespérément seul, il ne trouvera que la mort comme ultime revendication de son autonomie.

La partition free jazz signée Antoine Duhamel et interprétée par le saxophoniste Antony Braxton, installe les ambiances, fait monter la pression et l'anxiété que ressent André face à ses détracteurs.

L'attaque du réalisateur contre le patronat est très marquée, limpide. Tous les dirigeants sont dénoncés comme autoritaires, réactionnaires, odieux, tout bonnement haïssables. Même lorsque l'un des amis licenciés décide de quitter le village pour se marier et devenir gérant d'un bar, André lui assène avec mépris : « Alors toi aussi tu seras patron. », avant de le quitter sans se retourner. Aucune

concession n'est admise par ce personnage.
Les acteurs sont tous de jeunes inconnus, et ont un ton juste, une fraicheur touchante. Léone, la petite amie, la bande de copains, et en particulier le protagoniste, coupé net dans son élan de jeunesse et de liberté, sont frappants de vérité.
Le film, minimaliste dans sa réalisation (il disposait d'un budget très restreint), dépasse cependant le drame de village, le fait divers, et parle d'une époque et d'une génération entière. Le réalisateur énonçait sa visée politique : « *J'ai tenté de filmer un cri contre l'intolérance et pour le droit à l'indépendance dont le dernier bastion s'avère la liberté de la personne physique* ». Un film social fort, une pépite sensible à découvrir.

**Sources**

Dossier de presse du film
Les Cahiers du cinéma n°685
Positif n°166
http://www.institut-lumiere.org/manifestations/la-coupe-a-10-francs.html
http://www.culturopoing.com/cinema/philippe-condroyer-la-coupe-a-dix-francs-1974/20151117

**Philippe Condroyer (1927)**

Né en 1927 à Paris, Philippe Condroyer suit la formation de l'Ecole nationale supérieure des arts décoratifs. Après son diplôme, il travaillera sur trois des spectacles de Maurice Béjart, et en tant que décorateur de cinéma.
Il passe à la réalisation avec des courts métrages d'entreprise, pour Renault ou Pont-à-Mousson.
Fatigué de ce milieu, il réalise son premier long-métrage en 1964. Mais sa carrière au cinéma est courte : une adaptation d'Hergé *(Tintin et les oranges bleues),* un polar avec Jean-Louis Trintignant *(Un Homme à abattre)*, et *La Coupe à 10 francs,* son troisième et ultime long-métrage.
Financé avec seulement une avance sur recettes du CNC, Condroyer tourne le film dans des conditions précaires, en équipe réduite avec quatre semaines de tournage en 16 mm. Malgré son très bon accueil critique à la Quinzaine des réalisateurs 1974, *La Coupe à 10 francs* ne fut distribué que dans quatre salles, sans aucune publicité, et tomba ensuite dans l'oubli.
C'est à la télévision qu'il continue sa carrière, après l'échec commercial de son dernier film. Il réalise alors 17 téléfilms. Artiste protéiforme, Philippe Condroyer est également peintre.
Quatre décennies plus tard, en 2015, *La coupe à 10 francs* reparait enfin dans une version restaurée et numérisée qui permet de redécouvrir ce réalisateur.

**Filmographie**

Cinéma

Courts métrages
1960 : Fugue
1962 : Diamètres
1962 : Ballade en Camargue
1963 : Une lettre
1965 : Les Miettes

Longs métrages
1964 : Tintin et les oranges bleues
1967 : Un homme à abattre
**1974 : La Coupe à dix francs**

Télévision
1972 : L'Oreille absolue
1973 : La Mer est grande
1978 : Autopsie d'un témoignage et Le Feu, 2 épisodes de Madame le juge
1980 : Chère Olga
1981 : Un paquebot dans la tête
1983 : La Reverdie
1988 : Le Triangle d'or, épisode de Le Retour d'Arsène Lupin
1989 : Le Masque de jade, épisode de Le Retour d'Arsène Lupin

**Sources**
Dossier de presse du film
L’avant-scène n°53
http://www.kinoscript.com/la-coupe-a-10-francs-philippe-condroyer-12/

## LUNDI 8 MAI - 19H30 - CINEMAS STUDIO

***Cycle Amour, mariage et séduction***

# Valmont

## De Milos Forman

**1989**

**Franco-Américain / Couleurs / 2h17**

Réalisation : Milos Forman
Scénario : Milos Forman,
Jean-Claude Carrière d'après l'œuvre de Pierre Choderlos De Laclos
Photographie : Miroslav Ondricek
Montage : Nena Danevic, Alan Heim
Décors : Pierre Guffroy
Costumes : Theodor Pistek
Musique : Christopher N. Palmer

**Interprétation :**
Vicomte de Valmont : Colin Firth
Marquise de Merteuil : Annette Bening
Cécile de Volanges : Fairuza Balk
Mme de Volanges : Sian Phillips
Mme de Tourvel : Meg Tilly
Chevalier de Danceny : Henry Thomas
Mr de Gercourt : Jeffrey Jones
Mme de Rosemonde : Fabia Drake

**© Pathé distribution**

*Eduquée au couvent, la jeune Cécile de Volanges est promise à Monsieur de Gercourt par sa mère. Cette dernière confie sa fille à la Marquise de Merteuil pour lui apprendre l'étiquette. Mais lorsque Mme de Merteuil se rend compte que Cécile est fiancée à son amant M. de Gercourt, elle décide de manipuler la jeune fille pour se venger en le ridiculisant. Elle demande alors au Vicomte de Valmont, un libertin que rien n'arrête, de voler la vertu de Cécile avant son mariage. De son côté, Cécile tombe amoureuse du Chevalier de Danceny, son maître de musique.*

En 1989, ce n'est pas une, mais deux adaptations du roman épistolaire *Les liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos qui voient le jour à Hollywood. Moins d'un an après la version homonyme de Stephen Frears, Milos Forman sort donc *Valmont.* Un titre qui diffère de celui du roman car le

réalisateur en a fait une adaptation libre. En effet, n'ayant pas eu les droits de l'adaptation théâtrale de Christopher Hampton comme son concurrent Frears, Milos Forman décide donc de s'en défaire complètement.

Accompagné de son scénariste et ami Jean-Claude Carrière, il se met à écrire sur l'idée qu'il se fait de ce qui a pu se passer en dehors des lettres, plutôt qu'une interprétation de celles-ci. De ce fait, la vision des personnages s'écarte de ce que le spectateur peut attendre. La jeune Cécile de Volanges semble, dans la version de Forman, être le personnage principal. Elle y est omniprésente, et l'épilogue ne fait que renforcer l'impression qu'elle en est l'héroïne.

Le réalisateur joue d'ailleurs un pari risqué, en choisissant une actrice très jeune. La comédienne qui incarne Cécile, Fairuza Balk, n'est âgée que de 15 ans lorsqu'elle tourne *Valmont*, soit l'âge exact de son personnage. Cela confère un certain réalisme à son interprétation, qui mêle habilement les attitudes d'enfant à celle d'une femme, et permet de mieux envisager la transition vers l'âge adulte qui s'opère pour Cécile de Volanges. Ce passage à l'âge adulte est bien sûr concrétisé par la séduction réussie de Valmont, mais est d'ores et déjà présentée lorsque Cécile ôte sa robe fleurie et l'échange avec une tenue affriolante, au sein même d'un cabinet libertin. On la voit subir ce changement, regardant perplexe les multiples peintures évoquant le libertinage.

Ce film oppose en effet deux philosophies de vie, à savoir l'idéalisme et le cynisme, qui l'une comme l'autre ne peuvent être vues comme exemplaire. L'idéalisme est défendu par trois des personnages : Cécile de Volanges, le Chevalier de Danceny et Madame de Tourvel. Ces trois personnages, définis avant tout par leur jeunesse (ils ont respectivement 15, 17 et 22 ans), donnent une vision trop innocente, voire ignorante de l'idéal amoureux. Il s'agit pour eux de faire preuve de romantisme, en s'écrivant des lettres sagement amoureuses, en imaginant le mariage comme idyllique; il s'agit d'être fidèle, de faire preuve de bienséance.

Mais cette jeunesse idéaliste est complètement manipulée par les personnages adultes. La romance entre Cécile et Danceny est dirigée de main de maître par la Marquise de Merteuil et le Vicomte de Valmont. Madame de Tourvel quant à elle, se laisse convaincre par la Marquise des bons sentiments qu'éprouve soit disant le Vicomte, et tombe sous le charme du libertin.

Les personnages du Vicomte de Valmont et de la Marquise de Merteuil sont d'ailleurs moins tranchés que ce à quoi l'on s'attend. On les envisage vicieux, pervers, méchants; pourtant Milos Forman en livre une lecture plus ambiguë. Colin Firth, le comédien qui interprète Valmont, disait à ce sujet : *"Dans ce film, Valmont n'est pas celui qu'on attend. Un Valmont trop méchant serait un choix trop simple, trop attendu. Ici, il est plus appréciable, et cela rend le film moins confortable pour le spectateur"*.

Ces figures du pouvoir (ils ont tous un titre de noblesse) font preuve d'immoralité. La Marquise de Merteuil,

censée chaperonner Cécile, parie avec Valmont sur les relations amoureuses et la vertu de sa protégée. Plus encore, elle inculque les valeurs libertines à Cécile en profitant de sa naïveté : *"tu prendras Monsieur de Gercourt comme mari, et feras de Danceny ton amant; on ne se marie pas à son amant"*. Madame de Volanges, figure maternelle et normalement protectrice, livre sa fille au vieux et rebutant Monsieur de Gercourt.

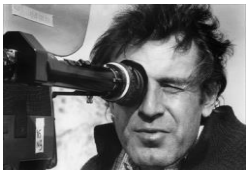
Cette confrontation de l'idéalisme et du cynisme est notamment représentée par la musique du film. Lors de la scène d'ouverture, la chanson "Jean de la Lune" est interprétée par la chorale du couvent dont fait partie Cécile. En fin de film, on entend la même chanson reprise dans une auberge dépravée. Comme c'est le cas de Cécile ou Danceny, l'enfance représentée par la chanson est corrompue par l'utilisation qu'en font les adultes.

Cette version que nous offre Milos Forman est d'un certain côté plus lumineuse que celle proposée par Stephen Frears. Ses personnages semblent moins manichéens, et reprennent un côté humain qui ne manque pas de donner du corps au drame. Ce nouvel éclairage apporté à la trame rend le destin de chaque protagoniste d'autant plus cruel. Les manipulateurs deviennent manipulés, les enfants sont définitivement passés à l'âge adulte. Le cercle vicieux, au sens propre et figuré, a débuté.

**Sources :**

Interview de Colin Firth par Bobbie Wygant, octobre 1989.
Interview de Milos Forman pour l'émission Ja2 20h, décembre 1989.
*Valmont*, site officiel de Milos Forman (milosforman.com)
*Les comparaisons dangereuses,* Georges Privet, dans la revue "24 images" n°48,1990.

**Miloš Forman (1932)**



Miloš Forman naît en 1932 à Časlav, en Tchécoslovaquie. Son père juif et sa mère protestante mourront tous les deux en camp de concentration. Forman sera alors élevé par des parents, en compagnie de ses frères.

Il entre à la FAMU (école des hautes études cinématographiques de Prague) au début des années cinquante, et en sort diplômé en 1955. Il écrit alors ses premiers scénarios avec Martin Friè (*Nechte to na mně*, 1955) et Ivo Novala (*Štěňata*, 1957) et travaille aux côtés d'Alfred Radok comme assistant réalisateur sur *Grand-Père automobile* (*Dědeček automobil*, 1956).

Il débute comme réalisateur en 1963 avec deux court-métrages, *Concours* (*Konkurs*) et *S'il n'y avait pas ces*

*guinguettes* (*Kdyby ty muziky nebyly*). Ces films préfigurent ce que deviendra l'œuvre de Forman : un cinéma réaliste, un talent pour la direction d'acteurs ainsi qu'un goût pour l'improvisation, ou encore des thèmes comme celui du besoin de liberté individuelle ou du conflit de générations. Après un premier long-métrage *L'As de pique* (*Černy Petr*, 1963), il tourne *Les Amours d'une blonde* (*Lasky jedné plavovlásky*) en 1965. Ce film sensible et ironique, qui s'inscrit dans la Nouvelle Vague tchèque, peint le portrait d'une jeunesse désœuvrée, en quête de liberté, face au monde des adultes. Après un énorme succès en Tchécoslovaquie, le film voyage dans de nombreux festivals internationaux (Cannes, Venise) et est nommé à l'Oscar du meilleur film étranger, comme le sera le suivant.

En 1967, Miloš Forman réalise *Au feu les pompiers* (*Hoři, ma panenko*) qui sera son dernier film tchèque. Construit comme une métaphore de la situation politique en Tchécoslovaquie, ce film déclenche la colère du parti communiste tchèque et le cinéaste perd le soutien de son principal producteur. Il sera finalement sauvé par Claude Berri et François Truffaut que Forman rencontre au festival d'Annecy.

Licencié par les studios tchèques durant le Printemps de Prague, il trouve refuge à Paris où il négocie avec la Paramount pour un projet de tournage aux Etats-Unis, où il s'exile finalement en 1969 en compagnie d'autres cinéastes tchèques. Il commence à travailler avec son ami Jean-Claude Carrière sur le scénario de *Society for the Parents of Fugitive Children* (SPFC), qui deviendra en 1971 *Taking Off*. Comédie sociale qui traite une nouvelle fois du conflit inter-générations, le premier film américain de Miloš Forman est récompensé par le Grand Prix du Jury du Festival de Cannes. Malgré cette reconnaissance de la critique, *Taking Off* ne remporte pas l'adhésion du public. Il faudra que Forman attende quatre ans avant de réaliser avec *Vol au-dessus d'un nid de coucou* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1975) son plus gros succès en salles. Adapté d'un best-seller de Ken Kesey, ce film met en scène un prisonnier rebelle (l'excellent Jack Nicholson) interné dans un hôpital psychiatrique américain. Il remportera cinq Oscars (meilleur film, meilleur réalisateur, meilleur acteur, meilleur actrice, et meilleur scénario adapté). S'en suit une autre adaptation, celle d'une comédie musicale cette fois. Après avoir connu un grand succès sur scène à Broadway, sur fond de guerre du Viêt-nam et de libération sexuelle, *Hair* sort en 1979.

Après un échec relatif (*Ragtime*, 1981), Forman porte à l'écran en 1984 la pièce de Peter Shaffer, *Amadeus*. Celle-ci retrace la carrière de Mozart vue par un regard extérieur, celui de Salieri, rival du compositeur. *Amadeus* remportera de nombreux Oscars, dont une nouvelle fois celui du meilleur réalisateur.

En 1989, c'est *Les Liaisons Dangereuses* de Choderlos de Laclos que Miloš Forman adapte sous le titre *Valmont*, avec le Britannique Colin Firth dans le premier rôle. Sorti quelques mois après celle – moins

libre – de Stephen Frears, cette adaptation du roman épistolaire sera un échec commercial.
Forman renoue avec le film biographique dans les années 90 avec *Larry Flynt* (*The People vs. Larry Flynt*, 1996) et *Man on the Moon* (1999), racontant respectivement la vie du fondateur du magazine *Hustler* et celle du comique américain Andy Kaufman. Le dernier film en date de Miloš Forman, *Les fantômes de Goya* (*Goya's Ghosts*), est sorti en 2006.

**Filmographie**

1963 : Concours (Konkurs) (Court métrage)
S'il n'y avait pas ces guinguettes (*Kdyby ty muziky nebyl)* (Court métrage)
1963 : L'As de pique (*Cerny Petr*)
1965 : Les Amours d'une blonde (*Lasky jedné plavovlásky*)
1967 : Au feu, les pompiers (*Hoři, ma panenko*)
1971 : Taking Off
1975 : Vol au-dessus d'un nid de coucou (One Flew Over the Cuckoo's Nest)
1979 : Hair
1981 : Ragtime
1984 : Amadeus
**1989 : Valmont**
1996 : Larry Flynt (*The People vs. Larry Flynt*)
1999 : Man on the Moon
2006 : Les Fantômes de Goya (Goya's Ghosts)

**Sources**
Catalogue Cinémathèque de Tours 2013 - 2014

## LUNDI 15 MAI - 19H30 - CINEMAS STUDIO

# Casanova, un adolescent à Venise

## (*Infanzia, vocazione e prime esperienze di Giacomo Casanova Veneziano*)

## De Luigi Comencini

**1969**

**Italie / Couleurs / 1h58min**

**© Les Acacias**

Réalisation : Luigi Comencini
Assistants réalisateurs : Silla Bettini, Giancarlo Santi, Paolo Finocchi
Scénario : Luigi Comencini, Suso Cecchi D'Amico, d'après *"Histoire de ma vie"* de Giacomo Casanova
Production : Franco Cittadini
Directeur de production : Armando Govoni
Société de production : Mega Film (Roma)
Photographie : Aiace Parolin
Montage: Nino Baragli
Cadrage : Elio Polacchi
Son : Fiorenzo Magli
Musique originale : Fiorenzo Carpi
Décor : Piero Gherardi
Maquillage : Otello Fava, Alvaro Rossi, Raffaele Cristini, Cinzia Landi
Coiffure : Renata Magnanti, Adriana Cassini

**Interprétation :**
Casanova : Léonard Whiting
Casanova enfant : Claudio De Kunert
Zanetta : Maria Grazia Bucella
Giulietta Cavamacchia : Senta Berger
Don Tosello : Lionel Stander
Marcella : Tina Aumont
Angela : Cristina Comencini
Comptesse Serpieri : Evi Maltagliati

*Giacomo Casanova, jeune vénitien, est le fils d'un couple de comédiens frivoles. Durant les longues absences de ses parents, il est élevé par sa grand-mère. Il est ensuite envoyé dans une misérable école de Padoue, où le*

*prêtre qui lui dispense ses leçons l'encourage à s'engager dans une carrière ecclésiastique. Ses rencontres avec un vieux marquis et une célèbre courtisane détourneront pourtant le jeune homme de la prêtrise au profit d'une vie de libertinage.*

Le thème du film de Luigi Comencini, la vie de Casanova telle qu'elle est relatée dans ses *Mémoires,* laisse entrevoir aux spectateurs la possibilité d'un récit d'aventures libertines. L'oeuvre, au contraire, s'achève aussitôt que son héros embrasse la vie de libertin, là où débutera le *Casanova de Fellini.* L'intrigue prend plutôt le mythe à contre-pied, relatant l'itinéraire d'un Casanova enfant et adolescent, comme on l'a rarement vu sur l'écran. Le cinéaste italien, dès ses débuts derrière la caméra, accorde en effet à la figure de l'enfant et à sa confrontation au monde des adultes une place privilégiée dans sa filmographie, dans *Tu es mon fils* (1956) ou *L'Incompris* (1967).

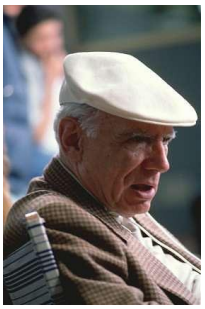
Deux intrigues vont s'entremêler : l'apprentissage de Casanova donnera un souffle de dynamisme à la *"remarquable étude de moeurs dans la magnifique Venise du XVIIIème siècle"* (Cinema n°236 – 237). Comme le disait Comencini, *"Casanova note tout avec une impartiale indifférence... La nullité du personnage principal a un grand mérite : elle rend protagoniste la société qu'il décrit et dans laquelle il se meut".* Le film traite finalement de l'innocence enfantine, étouffée peu à peu sous la corruption de la société. Malgré le décor emblématique de la Cité des Doges, le cinéaste évite soigneusement d'offrir aux spectateurs des vues lisses de cartes postales et dénonce le poids des apparences dans la vie vénitienne de cette époque où tout est prétexte au spectacle dans la vie quotidienne : une scène brille notamment par sa cruauté, qui voit des nobles prendre place devant une table d'opération alors que le père du jeune Giacomo s'apprête à s'y faire percer le crâne. D'une séquence à l'autre, le parcours du héros est figuré par sa tenue vestimentaire, d'abord pauvre, puis élégante et bien coupée, qui sert ensuite de déguisement à la comtesse pendant sa nuit de débauche, avant de faire office de jouet entre les mains de domestiques (Image et son n°313).

L'image est éclatante de couleurs, et le film est d'ailleurs ponctué de scènes de carnaval et autres défilés. Le réalisateur tire parfois son inspiration d'oeuvres picturales, *Les charlatans* de Gianbattista Tiepolo pour les costumes aux couleurs vives du peuple rassemblé autour du charlatan du titre, ou *Le Rhinocéros* de Pietro Longhi qui donne lieu dans le film à une scène où les nobles, assis devant l'animal, parle du Casanova adolescent installé en face d'eux, tout en feignant de discourir à propos du rhinocéros.

La vanité de la noblesse n'est pas la seule cible du scénario de Luigi Comencini et Suso Cecchi D'Amico. Il s'y distille également une critique du pouvoir de l'Eglise. Il n'est nulle question de foi, ici, mais du désir de réussite : elle apporte l'érudition nécessaire pour s'élever dans la société ou permet d'approcher au plus près les nobles afin de s'intégrer à leur cercle pour partager leurs privilèges. C'est le cas de l'ecclésiastique qui accueille l'abbé Casanova dans la seconde partie du film et, sous un

masque hypocrite, ne redoute en réalité aucun des excès fermement réprimandés par l'Eglise.
Le héros usera même *"du prestige ecclésiastique pour conquérir la Femme"* (Positif n°157). Le cinéaste évite toutefois l'écueil du film-pamphlet, car selon lui, "*un film doit susciter des sentiments et non représenter des idées, parce que les idées suivent les sentiments et non le contraire".*

**Luigi Comencini (1916 - 2007)**



Né à Salò (Brescia) en 1916, Luigi Comencini fait ses études secondaires en France puis intègre l'école supérieure d'architecture au Politecnico de Milan de 1934 à 1939. Il voue ensuite toute sa vie au cinéma, dont son tout premier intérêt sera la conservation du patrimoine cinématographique italien, en s'évertuant à récupérer des vieux films menacés de destruction, et fonder ainsi un fond précieux qui deviendra la base de la Cinémathèque italienne de Milan. En 1937, il réalise son premier court-métrage, en 16mm, *La noveletta*, et devient en 1942 assistant réalisateur. Co-scénariste au lendemain de la guerre, pour des films de Mario Soldati, Alberto Lattuada et Pietro Germi, il est en parallèle critique de films à la fin des années 40 dans les pages de Corrente.
Il réalise son premier long-métrage en 1948, *De nouveaux hommes sont nés*, suivi en 1953 de *Pain, amour et fantaisie*, comédie de moeurs avec laquelle il connaît la gloire. Puis il s'essaie au drame avec beaucoup de finesse et de sensibilité, genre qu'il n'abandonnera jamais vraiment, abordant souvent le thème de l'enfance, ou plus précisément des rapports entre adultes et enfants (*Heidi*, *Tu es mon fils*, *L'Incompris*). Le réalisateur se forge alors une filmographie impressionnante, jonchée de monuments de l'histoire du cinéma italien, de *La Belle de Rome* en 1955 à *L'Argent de la vieille* en 1972, en passant par un épisode de *Don Camillo*, puis son *Casanova, adolescence à Venise* en 1969. Il parlera d'ailleurs de son oeuvre comme étant une succession de fables populaires. Tantôt acerbe, tantôt potache, Comencini enchaîne alors les comédies avant de faire une pause d'environ quatre ans. Dans les années 80, il signe de beaux films tels que l'émouvant *La Storia* en 1986 ou encore *Joyeux Noël, bonne année* en 1989.
Il se retire des plateaux en 1990, après son dernier film, *Marcellino.* Luigi Comencini s'éteint à l'âge de 90 ans, en 2007, et reste sans nul doute l'un des plus grands cinéastes italiens de l'après-guerre. Ce qui émerge de ses films, c'est la haute qualité professionnelle et artisanale du metteur en scène, sa passion maîtrisée et constante pour le plus précieux des secrets que détienne le cinéma, celui d'apporter du bonheur à ceux qui font des films et à leur public. Son goût pour le cinéma, il le dira simplement : *"C'était vraiment un beau métier"* déclare Comencini avec une

ombre de nostalgie, en conclusion des pages brèves et intenses où il consigne ses mémoires recueillies par Jacqueline Chambon, *Enfance, Vocation, Expérience d'un cinéaste*. *"J'ai passé mon adolescence dans une ville d'à peine vingt-cinq mille habitants, perdue dans le Sud-Ouest de la France. Le jeudi, on n'allait pas à l'école, on allait au cinéma. Il y avait quatre salles aux noms pompeux et solennels, le Gallia, le Select, le Royal et le Majestic. Quand retentissait une sonnerie tremblotante, semblable à celle qui, dans les petites gares, annonçait l'arrivée d'un train; les premiers spectateurs se rassemblaient dans un silence plein de gravité. Et parmi moquettes, tentures, musiques langoureuses, lumières tamisées et touches "art deco", on accédait au temple."*

**Filmographie :**

1937 : La noveletta (court-métrage)
1948 : Bambini in Chia
De nouveaux hommes sont nés *(Proibito rubare)*
1949 : Il museo dei sogni (court-métrage)
L'imperatore di Capri
1950 : les volets clos *(Persiane chiuse)*
1952 : La traite des blanches *(La tratta delle bianche)*
1953 : Pain, amour et fantasie *(Pane, amore e fantasia)*
Heidi
La valigia dei sogni
1954 : Pain, amour et jalousie *(Pane, amore e gelosia)*
1955 : La belle de Rome *(La bella di Roma)*
1956 : Tu es mon fils *(La finestra sul Luna Park)*
1957 : Mariti in citta
1958 : Mogli pericolose
1959 : Und das am montag morgen (en Allemagne)
Le sorprese dell'amore
1960 : La grande pagaille *(Tutti a casa)*
1961 : A cheval sur le tigre *(A cavallo della tigra)*
1962 : Il commissario
1963 : La ragazza *(La ragzza di bube)*
1964 : Tre notti d'amore / Episode : Fatebenefratelli
La mia signora / Episode : Eritrea
1965 : Les poupées *(Le bambole)* / Episode : Il trattato di eugenetica
Don Camillo en Russie *(Il compagno di Don Camillo)*
Une fille qui mène une vie de garçon *(La bugiarda)*
1967 : L'incompris *(Incompreso)*
1968 : Les Russes ne boiront pas de Coca-Cola *(Italian Secret Service)*
**1969 : Casanova, un adolescent à Venise *(Infanzia, vocazione e prime esperienze di Giacomo Casanova veneziano)***

1970 : I bambini e noi
1971 : Les aventurs de Pinocchio *(Le aventure di Pinocchio)*
1972 : L'argent de la vieille *(Lo scopone scientifico)*
1974 : Un vrai crime d'amour *(Delitto d'amore)*
1975 : La femme du dimanche *(La donna della domenica)*
1977 : Qui a tué le chat *(Il gatto)*
1979 : Le grand embouteillage *(L'ingor, una storia impossibile)*
1980 : Eugenio *(Voltati Eugenio)*
1982 : L'imposteur *(Cercasi Gesù)*
1983 : Cuore
1985 : La storia
1987 : Un enfant de Calabre *(Un ragazzo di Calabri)*
1988 : La bohème
1989 : Joyeux Noël, Bonne année *(Buon Natale, buon Anno)*
1991 : Marcellino

**Sources**

Cinéma n°190-191 – septembre 1974
Cinema n°236-237 – août 1978
Positif n°157 – mars 1974
Image et son n°313 – janvier 1977
Image et son n°77 – octobre 1977
http://www.cinematheque.fr/film/42623.html

## MARDI 16 MAI - 18H30 - MEDIATHEQUE DE LA RICHE

***En écho à l'exposition sur la musique de la médiathèque de La Riche***

# Jules et Jim

## De François Truffaut

**(1961)**

**France / Noir et blanc / 1h41**

Réalisation : François Truffaut
Production : Marcel Berbert
Scénario : François Truffaut, Jean Gruault,
d'après le roman d'Henri-Pierre Roché
Photo : Raoul Coutard
Photographe de plateau : Raymond Cauchetier
Décors : Fred Capel
Musique : Georges Delerue ;
la chanson *Le Tourbillon* est de Cyrus Bassiak (pseudonyme de Serge Rezvani).
Montage : Claudine Bouché

**Interprétation** :
Catherine : Jeanne Moreau
Jules, l'Autrichien : Oskar Werner
Jim, le Français : Henri Serre
Thérèse : Marie Dubois

*Jules et Jim sont deux amis vivant à Paris au début du XXe siècle, l'un est autrichien, l'autre français. Ils mènent une vie de bohème, écrivent des poèmes et traduisent des pièces de théâtre pour vivre. Ils font la connaissance de Catherine, une femme flamboyante dont ils tombent amoureux. Jules l'épousera puis, quelques années plus tard, elle lui préférera Jim. Un triangle amoureux culte, sur la musique de Georges Delerue.*

*Jules et Jim*, c'est l'un des triangles amoureux les plus célèbres du cinéma français, et un film emblématique de la Nouvelle Vague. Le troisième film du jeune François Truffaut fut un grand succès. Le réalisateur s'est dit séduit par la musicalité du titre du roman dont ce film est l'adaptation. Musicalité que l'on retrouve dans le film grâce à la bande originale signée Georges Delerue, et à l'air entrainant du *Tourbillon de la vie*, leitmotiv du film chanté par la délicieuse Jeanne Moreau.

Ce film traite d'un triangle amoureux où la femme, Catherine, jongle entre ses deux amants, Jules et Jim, deux

poètes et meilleurs amis du monde. Avant la Première Guerre mondiale, elle épouse Jules, l'Autrichien. Puis, la guerre les sépare. Après l'armistice, Jim vient rendre visite au couple, qui a désormais un enfant, Sabine. Mais Jim remarque que Catherine n'aime plus Jules. Il devient alors à son tour son amant. La réalisation comporte de nombreux éléments qui seront très utilisés par les réalisateurs de la Nouvelle vague. Filmé en grande partie en extérieur, on peut profiter dans ce film de paysages de campagne à perte de vue, permettant à Catherine d'occuper l'espace, en harmonie avec la nature, avec travellings et une caméra mobile. Les scènes tournées à Paris sont assez différentes, agrémentées d'images d'archives du Paris de l'époque. De plus, une voix off très présente fait la lecture d'extraits du roman d'Henri-Pierre Roché, renforçant le côté lyrique et littéraire de l'œuvre. Le scénario pourrait paraître a priori scabreux, mais à l'écran, il y a une certaine pureté dans ce trio, une fraîcheur dans les relations de profonde affection qu'entretiennent les protagonistes.

Le mode de vie qu'ils ont choisi se démarque des conventions de l'époque (l'action se déroule entre les années 1900 et 1920), et comme le souligne le réalisateur, il s'agit tout de même d'une affaire de morale. Mais il s'agit là d'une morale nouvelle, et d'une forme d'harmonie que Catherine essaye d'atteindre avec ses deux amours, Jules et Jim.

Jeanne Moreau a une présence magnifique à l'écran, elle incarne un personnage de femme idéale, fascinante et volatile, qui impose sa volonté aux hommes de sa vie et cherche à réinventer l'amour. Elle écarte par son charisme exacerbé tous les autres personnages féminins, les fréquentations passagères de Jules et Jim.

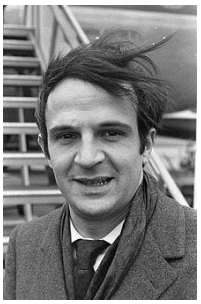
Catherine représente le fantasme ultime des deux amis. En effet, elle est d'emblée hissée au rang d'œuvre d'art, comparée à une sculpture que Jules et Jim découvrent et admirent sur une île de l'Adriatique au début du film.

En plus d'une histoire d'amour compliquée, il s'agit également d'un très beau film sur l'amitié, indéfectible, qui lie le Français et l'Autrichien.

Ce que dit François Truffaut avec ce film, et c'est un thème qui sera très développé dans sa filmographie, c'est que la passion et les relations amoureuses en général, qu'elles soient conventionnelles ou non, à deux où à trois, sont toujours compliquées, voire impossibles. Ici, dans des situations qui pourraient être traitées de manière dramatique, ou avec pathos, François Truffaut apporte toujours un souffle de légèreté, appuyé par ses trois acteurs principaux qui permettent au film d'avoir une dynamique rythmée et un équilibre maitrisé.

**Sources :**
DVD *Jules et Jim,* MK2 éditions
Cinéma n°65
http://www.cineclubdecaen.com/realisat/truffaut/julesetjim.htm
http://www.critikat.com/actualite-cine/critique/jules-et-jim.html
Forum des images – *Jules et Jim*, cours de cinéma de Cyril Neyrat

**François Truffaut (1932-1984)**



La biographie de François Truffaut se confond très tôt avec sa filmographie : sans être strictement autobiographiques, ses films, au moins un certain nombre, dont *Les Quatre Cents Coups* et la série des aventures d'Antoine Doinel, s'inspirent largement d'événements vécus ou d'obsessions très personnelles. Mais surtout, François Truffaut se consacre entièrement, presque exclusivement, au cinéma.

François naît à Paris en 1932. Il est officiellement le fils de Roland Truffaut, architecte-décorateur, et de Jeanine de Montferrand, secrétaire à L'Illustration. Pendant les cinq premières années de sa vie, il est quasiment privé d'affection. Ses parents l'abandonnent à une nourrice puis à sa grand-mère chez qui il vivra de 1935 à 1942. Il découvrira par la suite que son père n'est pas son père biologique. A la mort de sa grand-mère, François Truffaut retourne chez ses parents. Il se réfugie alors dans la lecture et, très vite, dans 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, les metteurs en scène, fréquente les ciné-clubs et en fonde un lui-même, dans de rocambolesques conditions. Dès 1945, à l'âge de treize ans, il se forge ses propres opinions, ses propres goûts, qu'il ne reniera jamais : Chaplin, Guitry, Vigo, Cocteau, Renoir, Bresson, Welles, Hitchcock.

Il décide brusquement, en 1950, de s'engager dans l'armée. Passage remarqué, mais dont on ne peut dire qu'il fût remarquable. Après avoir passé quelque temps en prison pour désertion, François Truffaut, aidé d'André Bazin rencontré quelques années auparavant, est réformé pour cause d'"instabilité caractérielle". André Bazin, qu'il considère comme un père, l'accueille chez lui et l'encourage à poursuivre ses écrits sur le cinéma qu'il avait entrepris avant son entrée dans l'armée.

En 1953, avec l'aide de ce dernier, il débute sa carrière en tant que critique de films. Il travaille comme collaborateur des « Cahiers du Cinéma » et de l'hebdomadaire « Arts » pendant près de huit ans. Il se fait rapidement connaître par ses opinions tranchées et ses critiques acerbes. François Truffaut dira de lui-même que lorsqu'il n'aimait pas un film, il était d'une mauvaise foi absolue. "*J'agissais par orgueil, je voulais à toute force être écouté, être obéi*".

En 1954, il publie dans les Cahiers du cinéma un article intitulé "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". Il affirme également l'importance du metteur en scène en tant que véritable auteur d'un film. Cet article est considéré par plusieurs comme l'acte de naissance du mouvement de la "Nouvelle Vague".

Dans la revue Arts, où il tient la chronique Cinéma et dans les Cahiers, avec les autres rédacteurs que sont Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol et Eric Rohmer, il élabore et défend cette vision qui marquera le septième art. Les effets de la "Nouvelle Vague" sont souvent décriés. Selon certains, elle a cassé le métier du cinéma en tuant la "qualité française" au profit de "brouillons approximatifs". Avec le temps, on mesurera mieux l'importance de cette étape et son rôle décisif dans l'éclosion de nouveaux cinémas un peu partout dans le monde.

Cette même année il réalise, dans des conditions plus que précaires, son premier court-métrage qui n'a qu'une valeur anecdotique. *Une Visite* n'a guère de scénario, est interprété par des amateurs et, du propre aveu de son auteur, a comme seul intérêt de lui montrer "ce qu'il ne faut pas faire". Il ne le projettera qu'à quelques amis.

Il épouse Madeleine Morgenstern en 1957, fille d'un distributeur très respecté dans le milieu. Elle lui donnera deux filles, Laura et Ewa, nées respectivement en 1959 et 1961. La même année, François Truffaut troque la plume pour la caméra. Il tourne *Les Mistons*, d'après une nouvelle de Maurice Pons, un court-métrage avec Gérard Blain et Bernadette Lafont qui raconte les méfaits d'une bande de jeunes garçons. Pour faire ce film, il fonde, avec l'aide de son beau-père, sa propre maison de production, Les Films du Carrosse, nommée ainsi en hommage à Jean Renoir (*Le Carrosse d'or*, 1953).

En 1959, il sort son premier long métrage, *Les Quatre Cents Coups*. 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). Véritable triomphe critique (il obtient le prix de la meilleure mise en scène au Festival de Cannes) et public, *Les Quatre Cents Coups* assoit définitivement la place de François Truffaut.

En 1960, il tourne son deuxième long métrage, *Tirez sur le Pianiste*, thriller décalé où Charles Aznavour tient le rôle principal. En 1962, Truffaut adapte remarquablement à l'écran le roman éponyme de Henri-Pierre Roché, Jules et Jim. Salué par la critique, il y raconte l'histoire d'un triangle amoureux entre une femme (Jeanne Moreau) et deux hommes (Henri Serre et Oskar Werner). Parmi ses autres films, on peut mentionner *La Peau douce* (1964) dans lequel il dépeint un

tableau de la bourgeoise française sans la moindre notation critique. 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. Il y décrit un monde où les livres sont interdits et brûlés par les pompiers.

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.

Début 1968, alors que Henri Langlois est démis de ses fonctions de directeur de la Cinémathèque française, François Truffaut, qui est en plein tournage de *Baisers volés*, prend activement la défense du fondateur de cette institution. "L'affaire Langlois" suscite de vives réactions qui vont jusqu'au boycott du festival de Cannes et précipitent la fin du festival de court-métrage de Tours. Après plusieurs semaines, le gouvernement cède finalement et Langlois est réintégré dans ses fonctions.

Il tournera pratiquement un film par année, jusqu'en 1982, signant, 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) avec Isabelle Adjani dans le rôle de l'une des filles de Victor Hugo ; *L'Homme qui aimait les femmes* (1977) ; *Le Dernier Métro* (1980), film qui remporte un succès critique et commercial fulgurant et réunit Catherine Deneuve et Gérard Depardieu ; *La Femme d'à côté* (1981) avec Gérard Depardieu et Fanny Ardant, qu'il épouse la même année. 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 et juste avant la naissance de sa fille Joséphine, François Truffaut tombe malade et s'éteint un an plus tard, le 21 octobre 1984, à l'âge de cinquante-deux ans. Il a disparu en pleine gloire.

**Filmographie**

1954 : Une Visite
1957 : Les Mistons
1958 : Une Histoire d'eau
1959 : Les Quatre Cents Coups

1960 : Tirez sur le Pianiste
**1962 : Jules et Jim**
1962 : L'Amour à vingt ans (Sketch n°1 : Paris ou Antoine et Colette)
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
1972 : Une Belle Fille comme moi
1973 : La Nuit américaine
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 !

**Source :**
Cinémathèque de Tours 2013 - 2014

## VENDREDI 19 MAI - 20H30 - MEDIATHEQUE F. MITTERRAND

### Cycle La censure dans le cinéma américain,
***Hommage à Dalton Trumbo***

# Le Rôdeur (*The Prowler*)

## de Joseph Losey

**1951**

**Etats-Unis / Noir et blanc / 1h32**

Réalisation : Joseph Losey
Scénario : Dalton Trumbo, Hugo Butler, Robert Thoeren, Hans Wilhelm
Photographie : Arthur C. Miller
Montage : Paul Weatherwax
Décor : Jacques Mapes et John Hubley
Costumes : Maria Donovan
Musique : Lyn Murray
Direction artistique : Boris Leven
Son : Benny Winkler

**Interprétation** :
Webb Garwood : Van Heflin
Susan Gilvray : Evelyn Keyes
Charles "Bud" Crocker : John Maxwell
Grace Crocker : Katherine Warren
William Gilvray : Emerson Treacy
Martha Gilvray : Madge Blake
Dr William R. James : Wheaton Chambers
John Gilvray : Sherry Hall

*Une jeune femme, Susan Gilvray, surprend un rôdeur en train de l'observer par la fenêtre, alors qu'elle est en sous-vêtements dans sa salle de bain. Terrifiée, elle appelle la police. Deux offciers arrivent alors à la rescousse. L'un deux, Webb Garwood, semble décidé à séduire Susan. Il met alors en place un plan pour se débarrasser de son époux.*

*Le Rôdeur (The Prowler),* quatrième long-métrage du cinéaste américain Joseph Losey, est un film noir anti-conventionnel.

Sa genèse mouvementée est palpable dans l'atmosphère vénéneuse qui baigne le film. Suite à l'échec retentissant de leur dernière production, *Les Insurgés* (*We were strangers*), Sam Spiegel et John Huston espèrent remettre à flot leur compagnie Horizon Films, en mettant en place un tournage peu coûteux et rentable. Ils font alors appel à Dalton

Trumbo, très célèbre scénariste d'Hollywood. Celui-ci venait d'être condamné à une peine de prison pour avoir refusé de témoigner devant la Commission des Activités Anti-Américaines et cherchait à épargner de l'argent avant le début de sa détention.

Membre du Parti communiste depuis 1946, il fut inscrit sur la liste noire d'Hollywood, lui interdisant d'exercer ses activités de scénariste. Sa participation au film ne sera donc pas créditée, mais dans une sorte de pied-de-nez à la politique des studios, Trumbo imprime tout de même sa marque en prêtant sa voix au mari de l'héroïne, animateur d'émissions radiophoniques.

Cette oeuvre introduit déjà un thème qui sera récurrent dans l'oeuvre du cinéaste : le renversement des valeurs, incarné ici par le policier Web Garwood. Au coeur de l'intrigue, ce rôle, auquel Van Heflin prête ses traits, préfigure les personnages subversifs d'officiers corrompus qui viendront peupler les intrigues du film noir dans les décennies suivantes : l'exemple le plus connu en est probablement Hank Quinlan, le policier assassin campé par Orson Welles dans *La Soif du Mal*. Par un subtil jeu de caméra, Losey achève de détruire la figure de justice représentée par l'agent de police : la caméra se détournant du couple qui s'embrasse finit le plan sur la casquette de l'agent, qui vient de séduire une femme mariée.

Le livre de Robert Thoeren et d'Hans Wilhelm, The Cost of living, que Losey a choisi d'adapter pour le grand écran, reprend un schéma narratif classique popularisé par *Assurance sur la mort* (*Double indemnity*) : un homme est séduit par une femme et fomente le meurtre du mari de celle-ci. Cependant, Le Rôdeur détourne habilement les codes du genre : la figure féminine, dont le producteur, Huston, a confié l'interprétation à son épouse Evelyn Keyes, est à mille lieues de la séductrice vénale. Huston avait offert le rôle de Susan Gilvray à sa femme dans l'espoir qu'il révèlerait enfin toute la mesure de son talent, alors que sa carrière disparaissait derrière le prestige de la production *Autant en emporte le vent*, dans lequel elle interprétait la soeur de Scarlett. Il s'agissait en quelque sorte d'un dernier cadeau pour elle, avant que le couple ne se sépare. Son partenaire à l'écran, Van Heflin, retrouvait ici le rôle du manipulateur dans lequel Hollywood se plaisait à le placer. Le nom même du personnage, Webb, fait écho au mot anglais qui désigne la toile d'araignée, celle tissée par l'officier autour de Susan pour la piéger petit à petit dans son jeu de séduction. C'est plutôt à la panthère que l'acteur avouait avoir songé pour nourrir son interprétation.

La première partie du film place au centre de l'intrigue le harcèlement méthodique que Webb fait subir à Susan, et d'aucuns peuvent y voir un précurseur du stalker movie : dans ce sous-genre du thriller, un personnage névrosé poursuit obsessionnellement l'objet de ses fantasmes. Le Rôdeur regorge de thématiques chères au réalisateur et qui alimenteront son oeuvre plus tardive, notamment la mise en scène des dynamiques de classes et de sexes, exacerbées par le décor claustrophobe dans lequel évoluent les comédiens. Le film se

déroule majoritairement en huis-clos. La grande maison où Susan passe ses nuits, seule, n'évoque que vacuité. Avec ce film, Losey expérimentait un procédé narratif qui deviendrait par la suite familier dans son oeuvre : esquisser ses personnages grâce à un décor expressif. La maison apparaît comme le symbole d'une vie conjugale qui se délite.

Critique acerbe de la société américaine, le film nous montre Susan Gilvray comme un archétype de la femme au foyer esseulée des banlieues américaines d'après-guerre. L'officier Garwood, obsédé par la réussite matérielle, poursuit une ambition dérisoire : s'acheter un motel à Las Vegas. Losey s'emploie à faire éclater ce fantasme de l'American way of life tant convoité par son anti-héros. *Le Rôdeur* refuse au cinéphile le confort de spectateur passif. D'emblée, le cinéaste le renvoie à sa propre moralité en l'assimilant au rôdeur qui observe dans la nuit la jeune femme dénudée, dans la scène d'ouverture du pré-générique, présentée en point de vue subjectif. La dimension malsaine est encore exploitée par la voix dématérialisée du mari d'Evelyn, absent du champ, mais dont la chronique de radio ponctue les séquences d'un "I'll be seeing you, Susan !", comme s'il était capable de voir sa femme le tromper. Son discours sur l'évolution du marché économique, "Cost of living is going down" prend bientôt une ampleur inattendue : l'enjeu est de savoir si les héros paieront de leur vie d'avoir bravé les interdits de la société. Le scénariste Dalton Trumbo, réputé pour déjouer avec art les restrictions imposées par la censure d'Hollywood, le PCA (Production Code Administration), s'est permis de traiter de sujet tabous, comme l'impuissance du mari de Susan. Il parvient à passer entre les mailles de la censure en parsemant ses répliques de sous-entendus pour mieux rendre le caractère sexuel de l'attraction qui lie les deux protagonistes : "Est-ce que votre mari garde tout ici sous clé, ou seulement les cigarettes ?" demande ainsi Webb à la jeune femme qu'il est censé protéger.

*Le Rôdeur* sera l'avant dernier film hollywoodien de Losey : en 1952, il fuira le maccarthysme en s'exilant en Grande-Bretagne. Sa carrière en Europe sera plus prolifique, à tel point que certains Américains ignoraient que le cinéaste avait débuté dans leur pays. Disparu des écrans, le film a alimenté les fantasmes des amateurs de films noirs pendant de nombreuses années. Aujourd'hui, la restauration de la copie en 35 mm par la Film Noir Foundation rend enfin justice à ce chef-d'oeuvre de Joseph Losey.

**Sources**

Livret du DVD du Rôdeur : Clandestine Grandeur d'Eddie Muller
http://www.dvdclassik.com/critique/
Positif n°612 – février 2012
Positif n°466 – décembre 1999
30 ans de cinéma britannique de Raymond Lefèvre et Roland Lacourbe

**Joseph Losey (1909-1984)**

Né en janvier 1909, Joseph Losey est élevé dans une famille puritaine très cultivée du Wisconsin (Etats-Unis). Il abandonne rapidement ses études de médecine pour s'engager en 1926 dans une troupe de théâtre (les Darmouth players). Après avoir été assistant régisseur puis régisseur, il signe sa première mise en scène, *Little Ol' Boy*, en 1933. Son travail théâtral l'amène à côtoyer Bertolt Brecht, dont il fera deux adaptations par la suite. Cette période est marquée par de nombreux changements d'activité, du journalisme à la critique théâtrale et littéraire, et par divers voyages. Il se rend entre autres en Union Soviétique où il rencontre Erwin Piscator et Vsevolod Meyerhold, deux figures du théâtre prolétarien révolutionnaire. Ces trois noms du théâtre politique auront sans nul doute une influence sur les œuvres cinématographique de Joseph Losey, qui tend à mettre en exergue les rapports sociaux, la solitude et surtout à rendre compte du sens de la réalité, comme il aimait à le dire lui-même : "Je veux que les gens voient mieux à travers mes films la réalité qui est la leur". Il réalise son premier court-métrage en 1939, suivi de quelques autres ainsi que de films éducatifs au nom de la Metro Goldwin Mayers. Mais ce n'est qu'en 1948 qu'il présente son premier long métrage, *Le garçon aux cheveux verts (A boy with green hair)*, une fable traitant du racisme.

Si l'on ne peut pas diviser son travail en périodes clairement définies, son œuvre est tout de même marquée par les aléas de sa vie. En effet, ayant une pensée politique affirmée de gauche, la montée du Maccarthysme aux Etats-Unis, et son impact sur le cinéma dans les années 50, le contraignent à l'exil. C'est dans cette même période qu'il est reconnu en France, grâce à un groupe de jeunes cinéphiles du Mac Mahon (Paris). Il se dirige alors vers l'Angleterre, où il continue de réaliser des films sous un nom d'emprunt : Victor Hanbury. Une fois de plus, ses films ont une portée politique forte mais il commence aussi à se pencher sur les rapports personnels et les questions d'identité. Néanmoins, la crise que connaît le cinéma britannique le pousse de nouveau à l'exil dans les années 70. Il alternera alors ses séjours en France et en Italie. Il dira à ce sujet *"Je n'appartiens à aucun pays, et je ne me sens nulle part étranger".* Il finira par revenir en Angleterre, où il décèdera en juin 1984 après avoir terminé le montage de *Steaming*. On retrouve dans ses œuvres une sensibilité et une subtilité hors pair. Son passé théâtral ressurgit à travers ses mises en images, où l'on retrouve un travail précis de la lumière, une place centrale du décor et une réflexion poussée de la mise en espace des acteurs. Ces derniers sont choisis pour leur excellence, qu'il s'agisse de Dirk Bogarde, Elizabeth Taylor, Robert Mitchum ou encore Alain Delon. Du film noir à la comédie de mœurs en passant par l'opéra filmé, Joseph Losey a laissé plus de trente films à l'histoire du cinéma, faisant de lui l'un des meilleurs cinéastes de la seconde moitié du XXe siècle.

**Filmographie sélective**

1948 : Le Garçon aux cheveux verts (*A Boy with green hair*)
1949: Haines (*The Lawless*)
**1950: Le Rôdeur (*The Prowler*)**
1951: M
1951: La grande nuit (*The Big Night*)
1952: Un Homme à détruire (Imbarco a mezzanotte)
1954: La Bête s'éveille (*The sleeping tiger*)
1955: The intimate stranger
1956: Temps sans pitié (*Time without pity*)
1957: Gipsy (*The Gipsy and the gentleman*)
1959: L'Enquête de l'inspecteur Morgan (*Blind date*)
1960: Les Criminels (The criminal / Concrete jungle)
1962: Eva
1963: The Servant
1963: Les Damnés (The damned)
1964: Pour l'exemple (King and country)
1966: Modesty Blaise
1967: Accident
1968: Cérémonie secrète (Secret ceremony)
1968: Boom!
1970: Le Messager (The go-between)
1970: Deux Hommes en fuite (Figures in landscape)
1971: L'Assassinat de Trostsky (The assassination of Trotsky)
1973: Maison de poupée (A doll's house)
1975: Une Anglaise romantique (The romantic englishwoman)
1975: Galileo
1976: Monsieur Klein
1978: Les Routes du sud
1979: Don Giovanni
1982: La Truite
1984: Steaming

**Sources**

Dictionnaire du cinéma, Larousse, édition 2001, Jean-Loup Passek (dir.)
Revue *Cinéma* n° 115, "Avec Losey sur les routes du midi", Albert Cervoni
*L'œil du maître*, Joseph Losey (textes réunis et présentés par Michel Ciment), Institut Lumière/Actes sud

## LUNDI 22 MAI - 19H30 - CINEMAS STUDIO

***Cycle Amour, mariage et séduction***

# Une Aussi longue absence

## De Henri Colpi

**(1961)**

**France / Noir et blanc / 1h38**

**© Théâtre du Temple**

Réalisation : Henri Colpi
Scénario et dialogues : Marguerite Duras et Gérard Jarlot
Production: Claude Joeger
Photographie : Marcel Weiss
Musique : Georges Delerue

**Interprétation**
Thérèse Langlois : Alida Valli
Le clochard : Georges Wilson
Fernand : Charles Blavette
Marcel Langlois : Amédée
Pierre : Jacques Harden
Le retraité: Paul Faivre
Alice Langlois : Catherine Fonteney
Martine : Diane Lepvrier

*Thérèse Langlois, une femme ordinaire de 35 ans, tient seule son petit café à Puteaux, un village calme. C'est devant ce « Café de la Vieille Eglise » qu'un jour, elle croit reconnaître son mari, pourtant déporté 15 ans plus tôt par les Allemands.*
*Cet homme est un clochard qui a pour habitude de passer souvent devant ce café pour se rendre sur les collines du Mont Valérien. Amnésique, il ne reconnaît pas Thérèse. Pourtant celle-ci est persuadée qu'il s'agit de son mari...*

Après *Barrage contre le pacifique* de René Clément, *Moderato Cantabile* de Peter Brook et *Hiroshima, mon amour* d'Alain Resnais, c'est au tour d'Henri Colpi d'adapter un scénario de Marguerite Duras.
Un scénario qui s'inspire d'un fait-divers « *paru dans Le Journal du Dimanche du 18 octobre 1959 qui relatait l'extraordinaire aventure survenue à Mme Bourgade qui tenait un café, 12 avenue Daumesnil, dans le XIe arrondissement de Paris. Parmi ses clients, elle a cru reconnaître son mari Adrien Bourgade, arrêté par la*

*Gestapo en 1944 et dont on lui avait annoncé la mort en déportation »* (Jeander, dans Libération du 23-5-61)

Comme dans les trois films cités précédemment, nous retrouvons des thèmes chers à Marguerite Duras : la mémoire, le passé, l'amour et l'importance du dialogue. Des dialogues au ton particulier, soutenus par un rythme incantatoire, entre un homme seul et une femme seule. Ces dialogues ont pour fonction d'aider les protagonistes à se délivrer d'un passé qui les hante, c'est le cas pour Thérèse, mais aussi de retrouver un passé oublié, c'est le cas pour ce clochard qui nous apparaît comme étant amnésique.

Au delà de cette réflexion sur le temps passé, c'est aussi une réflexion sur le temps présent. Temps qui semble s'être arrêté pour Thérèse Langlois. Dans son petit café, elle tente de vivre normalement, bien qu'elle soit toujours hantée par l'absence de son mari, déporté à la guerre. C'est à travers un clochard, pacifiste et mystérieux, qu'elle croit voir le visage de son époux, une ressemblance dont elle ne semble pas certaine au début, mais qui au fil du temps, devient pour elle quelque chose d'évident : il s'agit de son mari.

Le clochard se laisse approcher par Thérèse qui montre des gestes de tendresse très discrets. Cependant les deux personnages sont antagoniques. Thérèse est celle qui parle le plus. Habituée à discuter avec ses clients, elle s'adresse de la même manière à ce clochard qui lui permet de changer, durant quelques temps, la monotonie de sa vie, en s'imaginant qu'il est son mari. Elle cherche progressivement à créer un lien.

Le clochard est beaucoup plus froid. Ne parlant presque pas, il utilise la musique et la chanson comme moyen de communication. La musique a une importance dans ce film. C'est elle qui attire le clochard à l'intérieur du café. La musique est aussi évocatrice de souvenirs. Mais il y a aussi une opposition plus stylistique entre les deux acteurs de par leur jeu et leur regard. Georges Wilson a un regard timide, fuyant et triste. Alida Valli a plutôt un regard rempli d'insistance et de volonté, la volonté d'avancer dans sa recherche, de percer un mystère. Et c'est d'autant plus intéressant de voir que cette importance du regard n'est pas renforcée par des gros plans sur les yeux. Colpi reste beaucoup plus simple. Cependant, de façon presque immédiate, le spectateur arrive à se fixer sur le regard des acteurs, comme si celui-ci était évident. C'est aussi le regard caché de Thérèse qui est celui de l'espionne qui pose ses yeux sur le clochard sans que celui-ci ne puisse la voir.

Henri Colpi s'attarde à construire des plans très longs, fixes et souvent muets de la part des acteurs. Yves Boisset a qualifié ce cinéma de « Cinéma intérieur » : « *Les mots qui ne sont pas dits importent plus que ceux qui sont dits, et dont les temps forts sont constitués par les temps morts de la vie des personnages.* » (Cinéma 61 – Numéro 57 – Yves Boisset) On remarquera aussi la perfection technique de Henri Colpi avec cette utilisation de travellings et panoramiques judicieusement choisis. La caméra très mobile déambule dans

les rues de Puteaux dans une ambiance sombre et obscure se mêlant parfaitement à la brume qui semble entourer d'un voile léger le corps de George Wilson.
Les plans, souvent en profondeur, soulignent les actions mentales des personnages, par exemple au moment où le clochard écoute des airs d'opéra.
C'est une caméra souvent subjective qui permet au spectateur de se glisser dans la peau de Thérèse. Le spectateur devient donc voyeur à son tour. Cependant est-ce vraiment un film sur la mémoire ?
Colpi le disait lui-même : « *Le thème central de mon film n'est pas la mémoire. Celle-ci n'intervient que comme élément dramatique, une sorte de « suspense ». Le thème principal, c'est la constance d'un amour et l'impossibilité fondamentale entre deux êtres humains de communiquer* ». (Image et son N° 144). Après 15 ans d'attente, le retour à la parole semble compliqué pour Thérèse qui utilise donc le regard comme un outil de langage, tout comme le clochard utilise la chanson.
A travers les regards des acteurs, la musique de Georges Delerue, et les qualités de monteur, technicien et désormais réalisateur d'Henri Colpi, *Une aussi longue absence* est un film émouvant ou chaque scène a son importance.
Ce film obtint le prix Louis Delluc, ainsi que la Palme d'or du Festival de Cannes, ex-æquo avec *Viridiana* de Luis Buñuel.

**Henri Colpi (1921 - 2006)**

Henri Colpi est un réalisateur, monteur et scénariste français né le 15 juillet 1921 à Bringue en Suisse. Il suit des études de lettres à l'université de Montpellier.
Pendant la Seconde Guerre mondiale il souhaite passer le concours de l'IDHEC (Institut des hautes études cinématographiques) à Toulouse, alors en zone libre, mais se fait arrêter par la Gestapo car il est soupçonné d'appartenir à un réseau de Résistance. C'est après la guerre qu'il fera son entrée dans la grande école parisienne.
Le 20 juillet 1945, en filmant l'enterrement de Paul Valéry il effectue son premier passage derrière une caméra. « *Ce soir-là,* dira Henri Colpi, *avec quelques copains de notre ex-bahut, nous étions allés au cinéma. En sortant, vers minuit, je propose d'aller faire une révérence à Valéry avant qu'il ne rejoigne le cimetière marin. Son cercueil est exposé dans le parloir du collège. Je me disais : là, dans ce cercueil, se décompose l'un des grands cerveaux de ce vingtième siècle. Le jour même j'ai tourné en 8 millimètres « Les obsèques de Valéry…* » En 1949, alors jeune diplômé de l'IDHEC, il fonde avec Jean-Charles Tachella, la revue « Ciné-Digest », deux ans après avoir écrit son premier livre : « Le Cinéma et ses hommes » (1947). Il est assistant de Jean Delannoy pour le film *Les Jeux sont faits* d'après un scénario de Jean-Paul Sartre. Il devient ensuite monteur dans les années 50. Il réalise

quelques court-métrages : *Des Rails et des palmiers* (1951), *Architecture de lumière* (1953). Puis vient le temps des collaborations. En 1955, il assiste Alain Resnais pour le montage d'un film d'Agnès Varda : *La Pointe courte* (1955). En 1956 il collabore avec Henri-Georges Clouzot pour le film *Le Mystère Picasso*, puis il est assistant-monteur de Charlie Chaplin sur le film *Un roi à New-York* (1957). Il travaille aussi avec Georges Franju sur un court-métrage : *La Première nuit*.

En 1959 il collabore à nouveau avec Alain Resnais sur deux films, *Hiroshima mon amour* et *L'Année dernière à Marienbad* en 1961. C'est véritablement en 1961 qu'Henri Colpi se fait connaître en tant que réalisateur avec le film *Une aussi longue absence*, d'après un scénario de Marguerite Duras et Gérard Jarlot, qui s'inspire d'un fait-divers réel. Un film tourné en cinq semaines, avec un budget de 65 millions de francs.

Ce premier film obtient le prix Louis Delluc, ainsi que la Palme d'or du Festival de Cannes, ex-æquo avec *Viridiana* de Luis Buñuel. La musique est signée Georges Delerue, dont on retient la chanson *Trois petites notes de musique*, les paroles sont d'Henri Colpi. Elle est interprétée par Cora Vaucaire. Bien qu'il soit récompensé, ce film n'est pas un succès commercial. En 1963 Henri Colpi est de retour derrière la caméra avec le film *Codine*, tourné en Roumanie, dont il écrit le scénario d'après le roman de Panaït Istrati, « Codin », sorti en 1925.

Henri Colpi compose la musique de son propre film et obtient le prix du scénario au Festival de Cannes. Durant la même année il écrit « Défense et illustration de la musique dans le film ». Puis il réalise *Mona, l'étoile sans nom* dans lequel on peut admirer le magnifique duo Claude Rich et Marina Vlady.

Henri Colpi est un ami proche de Georges Brassens qu'il a rencontré pendant son adolescence à Sète. Il écrit pour lui la célèbre chanson *Heureux qui comme Ulysse*, titre qui deviendra la bande originale du film du même nom sorti en 1970. Il s'agit du dernier film avec l'acteur Fernandel.

Dans les années 70, il réalise quelques films pour la télévision : *Noëlle aux quatre vents* (1970), avec Pierre Mondy et Rosy Varte ; *Les Évasions célèbres* (1972) ; *L'Île mystérieuse* (1973), et *Le Pèlerinage* (1975).

En 1982, la Cinémathèque Française lui confie le montage de *L'Hirondelle et la Mésange.* Ce film fut réalisé par André Antoine en 1920, mais le jugeant trop documentaire, Charles Pathé refusa de le monter et il ne fut donc pas projeté. La Cinémathèque retrouve 60 ans plus tard, dans ses dépôts, six heures de négatif du film, confiées par la suite à Henri Colpi qui s'attelle à monter minutieusement ce film d'après les indications d'André Antoine. En 1983, il écrit le scénario du film *L'Été meurtrier* de Jean Becker. Puis, en 1990, il aura un petit rôle dans le film de Francis Girod, *Lacenaire*, aux côtés de Daniel Auteuil, Jean Poiret, Jacques Weber et François Périer.

En 1996 il publie un ouvrage théorique : « Lettres à un jeune monteur ».

Il enseigne l'art du montage à l'Institut national supérieur des arts du spectacle et des techniques de diffusion à Bruxelles de 1964 à 1984.

Il décède le 14 janvier 2006 à Menton (Alpes-Maritimes), et est inhumé au cimetière marin de Sète, près de la tombe de Paul Valéry, qu'il admirait tant.

**Filmographie :**

**1961 : Une aussi longue absence**
1963 : Codine
1967 : Mona, l'étoile sans nom
1968 : Thibaud ou les Croisades (TV)
1969 : Fortune (TV)
1970 : Noëlle aux quatre vents (TV)
1970 : Heureux qui comme Ulysse
1972 : Les Evasions célèbres (TV)
1973 : L'Ile mystérieuse (TV)
1975 : Le Pélerinage (TV)

**Sources :**

Image et son n° 244 Alain Laguarda
www.thau-info.fr
Cinéma 61 - Numéro 58
Cinéma 61 – Numéro 57 – Yves Boisset
*Les Cahiers de la Cinémathèque 46-47 – Claude Billard* (a relire p 46 47)
Dossier de presse Théâtre du temple
www.cinema.encyclopedie
Dictionnaire du cinéma

## LUNDI 29 MAI - 19H30 - CINEMAS STUDIO

***Cycle Amour, mariage et séduction***
***Soirée présentée par Guy Schwitthal***

# L'Héritière (*The Heiress*)

## De William Wyler

**(1949)**
**Etats Unis Noir et blanc 1h55**

**© Swahbuckler films**

Réalisation : William Wyler
Scénario : Ruth et Augustus Goetz, d'après leur pièce et la nouvelle de Henry James
Photographie : Leo Tover
Direction artistique : John Meehan
Musique : Aaron Copland

**Interprétation :**
Catherine Sloper : Olivia de Havilland
Morris Townsend : Montgomery Clift
Austin Sloper : Ralph Richardson
Lavinia Penneman : Miriam Hopkins
Maria : Vanessa Brown
Jefferson Almond : Ray Collins

*Catherine Sloper est une jeune fille timide et sans grâce qui a tendance à s'isoler. Elle vit avec son père, veuf inconsolable, dans une riche demeure de Washington square. Son père demande à sa belle sœur, Lavinia de s'occuper de sa fille et de l'inciter à sortir. Au cours d'un bal, Catherine rencontre le fringant Morris Townsend qui lui fait une cour assidue avant de la demander en mariage. Mais le père refuse, soupçonnant le jeune homme de n'être intéressé que par sa fortune.*

Le succès des *Plus belles années de notre vie* (1946) apporte à William Wyler son deuxième Oscar et une certaine reconnaissance d'Hollywood et la certitude de pouvoir faire un prochain film avec des moyens et beaucoup d'indépendance. Le projet de *L'Héritière* lui vient d'Olivia de Havilland qui a vu à Broadway une pièce adaptée de Henry James et se voit bien interpréter le rôle de Catherine. Elle voit aussi en Wyler l'homme qui saura traiter cette histoire de femme et convaincre Hollywood de lui donner le rôle qu'elle convoite.
Wyler engage les deux adaptateurs de la pièce, Ruth et Augustus Goetz, qui ont su donner une grande profondeur à la nouvelle de James et trouver la juste dimension du drame. De fait, les

Goetz, avaient beaucoup travaillé le personnage de Catherine et étaient arrivés à l'évidence que le père n'aimait pas la jeune fille, trop fade à ses yeux, comparée à la flamboyance de son épouse disparue. Là était la clé du drame et Olivia de Havilland avait toute la force et la retenue pour le rôle. Pour lui donner la réplique, Wyler pense immédiatement à Erol Flynn mais ce dernier refuse la proposition. Wyler profite alors de cette déconvenue pour retravailler le personnage de Townsend en le rendant encore plus ambigu que dans la pièce. On lui propose un jeune espoir du cinéma américain, Montgomery Clift qui vient de se faire remarquer dans *La Rivière rouge* de H. Hawks (1948). Par son talent, le jeune acteur parvient à transmettre au spectateur la même fascination que son personnage exerce sur Catherine. Pour tenir le rôle du père, Wyler parvient à convaincre Sir Ralph Richardson, un grand acteur de théâtre anglais, qui avait jusque-là refusé toute proposition d'Hollywood. Olivia de Havilland dira de lui qu'il "*se comportait sur le plateau comme son personnage: un homme froid et égoïste, mais que c'était finalement exactement ce dont avait besoin le film*".

La tension entre le père et sa fille est prégnante et toute la richesse du film provient des relations de domination entretenues entre les personnages et la manière dont cette domination va glisser d'un personnage à l'autre entre le début et la fin du film. Olivia de Havilland excelle à ce petit jeu, passant de la jeune fille soumise et dépressive à une jeune femme déterminée et d'une grande force. Elle héritera de la fortune de son père autant que de son caractère hautain et sans pitié. Toute la force du film provient de ce retournement de situation auquel rien ne nous prépare. Wyler apporte beaucoup de soin aux cadrages et à la composition des images. Il joue sur les positions des acteurs autant que sur les espaces dans lesquels ils évoluent.

Il s'agit d'une œuvre majeure de William Wyler, avec une mise en scène parfaitement maîtrisée, centrée sur un escalier que l'héroïne monte et descend dans les moments cruciaux. *L'Héritière* valut à Olivia de Havilland un Oscar bien mérité pour son rôle.

**Sources**

Swashbuckler distribution, texte de Stéphane Beauchet

.

**William Wyler (1902-1981)**

Né en 1902 en Alsace, alors sur le territoire allemand, le jeune William Wyler entame des études de violon. A 18 ans, il décide de partir aux Etats-Unis pour suivre le cousin de sa mère, Carl Laemmle, qui n'est autre que le fondateur de l'Universal Pictures. Il y est embauché en 1922 comme agent publicitaire, puis comme assistant

réalisateur. Dès 1925, il met en scène des courts westerns.

Une fois naturalisé américain, il commence à réaliser des longs-métrages, dont le premier est *Orages* en 1931, qui se révèlent être de plus en plus ambitieux. Son premier grand succès critique est acquis avec *Le Grand Avocat* en 1933. Trois ans plus tard, il entame une collaboration avec le producteur Samuel Goldwyn.

A partir de cette période, Wyler se met à tourner sans arrêt, proposant un film par an, et s'essaye à tous les genres : la comédie, le drame, le péplum, la romance, et même le documentaire de propagande. Sa filmographie est d'ailleurs visiblement répartie entre la période d'avant-guerre, et la période d'après-guerre. Si les critiques des années 30 et 40 saluaient la technique aguerrie et la dramaturgie du cinéaste (*Les Hauts de Hurlevent* en 1939 et *L'Insoumise* en 1938 en sont de parfaits exemples), la période d'après-guerre ne lui vaut que peu de critiques positives. De fait, le classicisme sobre du réalisateur ne plait pas à la nouvelle génération, plus encline à l'évolution et au renouvellement du cinéma. Un de ses films les plus connus, *Ben Hur,* réalisé en 1959, a par exemple été vivement rejeté par la critique qui a qualifié cette nouvelle réalisation de "médiocre".

Malgré tout, il est difficile de nier les qualités cinématographiques que renferment les films de Wyler. En 1942, il signe le plus gros succès commercial de l'époque : *Madame Miniver,* dans lequel il retrace l'histoire d'une famille de classe moyenne durant les premiers mois de la Seconde Guerre mondiale. Pendant la guerre, il réalise des documentaires pour l'US Air Force ; puis dès 1946 il sort *Les plus belles Années de notre vie*, hommage aux soldats rentrés du front. Ce film a un succès international et remporte sept oscars, il est considéré aujourd'hui comme l'un des films d'après-guerre les plus célèbres.

En 1961, il présente le film *La Rumeur*, avec Audrey Hepburn et Shirley McLaine*.* Devenu un réalisateur affirmé à Hollywood, il s'autorise avec ce film à faire un remake de son propore film *Ils étaient trois,* de 1936, pour traiter du sujet de l'homosexualité féminine qui avait été complètement voilé par le code Hays. Il dénonce grâce à ce film l'hypocrisie ambiante du puritanisme vis à vis des relations dites "contre nature". C'est lui aussi qui, en 1968, porte pour la première fois Barbra Streisand au cinéma dans la comédie musicale *Funny Girl*, adaptée de la célèbre pièce de Broadway dont l'actrice tenait déjà le rôle principal. S'il n'est pas considéré comme un "auteur", il affirme son rôle « d'habile artisan » en maîtrisant notamment particulièrement bien la profondeur de champ et les cadrages.

En jouant de ces deux éléments, devenus sa signature, Wyler montre des scènes théâtrales. Ainsi, il aspirait à ce que les spectateurs puissent regarder n'importe quel endroit du champ pour créer leur propre montage. Il n'était donc pas rare que plusieurs actions se déroulent en parallèle, comme c'est le cas dans *Les plus belles Années de notre vie* (1946).

De plus en plus désapprouvé par les critiques, le cinéaste a toujours été très apprécié par le public.

Il a été nommé quatorze fois aux Oscars, mais aussi de nombreuses fois aux Golden Globes, au BAFTA ou encore au Festival de Cannes. Il remporte pas moins de 6 prix au cours de sa carrière.

Au rang des classiques hollywoodiens, William Wyler n'a en effet rien à envier à ses comparses Orson Welles ou Howard Hawks, même s'il n'a pas atteint leur notoriété.

**Filmographie :**

1931 : Orages (*A House divided*)
1935 : Ville sans loi (*Barbary Coast*)
Le Gai Mensonge (*The Gay Deception*)
La Bonne Fée (*The Good Fairy*)
1936 : Ils étaient trois (*These Three*)
Dodsworth
1937 : Rue sans issue (*Dead End*)
1938 : L'Insoumise (*Jezebel*)
1939 : Les Hauts de Hurlevent (*Wuthering Heights*)
1940 : Le Cavalier du désert (*The Westerner*)
La Lettre (*The Letter*)
1941 : La Vipère (*The Little Foxes*)
1942 : Madame Miniver (*Mrs. Miniver*)
1946 : Les plus belles années de notre vie (*The Best Years of Our Lives*)
**1949 : L'Héritière (*The Heiress*)**
1951 : Histoire de détective (*Detective Story*)
1952 : Carrie, un amour désespéré (*Carrie*)
1953 : Vacances romaines (*Roman Holiday*)
1955 : La Maison des otages (*The Desperate Hours*)
1956 : La Loi du Seigneur (*Friendly Persuasion*)
1958 : Les grands espaces (*The Big Country*)
1959 : Ben-Hur
1961 : La Rumeur (*The Children's Hour*)
1965 : L'Obsédé (*The Collector*)
1966 : Comment voler un million de dollars (*How to Steal a Million*)
1968 : Funny Girl
1970 : On n'achète pas le silence (*The Liberation of L.B. Jones*)

**Sources :**

Positif n°161, septembre 1974.
Positif n°484, juin 2001
Image et son n°365, octobre 1981
Cinéma n°273, septembre 1981

# LUNDI 5 JUIN - 19H30 - CINEMAS STUDIO

## *Carte blanche à l'Atelier super 8*

L'Atelier Super 8 invite **Laurence Moinereau**,

maître de conférences en études cinématographiques à l'Université de Poitiers et directrice du master professionnel Assistant réalisateur.

Conférence et débats encadreront la soirée.

Le titre du film sera communiqué ultérieurement

## LUNDI 12 JUIN - 19H30 - CINEMAS STUDIO

***Cycle Amour, mariage et séduction***

# Dieu seul le sait (*Heaven knows, Mr. Allison*)

## de John Huston

**(1957)**

**USA / Couleurs / 1h45**

**© Les Acacias**

Réalisation : John Huston
Scénario : John Lee Mahin et
John Huston d'après Charles Shaw
Photographie : Oswald Morris
Musique : Georges Auric

**Interprétation :**
Le Caporal Allison : Robert Mitchum
Sœur Angela : Deborah Kerr

*Seul survivant d'un torpillage survenu pendant la guerre du Pacifique, le caporal Allison parvient à atteindre une île qu'il croit déserte. A son grand étonnement, il découvre sœur Angela, seule survivante d'une mission catholique bombardée par les japonais. Les deux vont devoir unir leurs forces pour survivre face aux japonais qui s'installent bientôt sur l'île. Mais la cohabitation n'est pas des plus simples…*

Un marine et une bonne sœur ! Réunis par des circonstances tragiques, l'homme à la virilité assumée et la nonne à la féminité cachée dans sa longue robe et son voile, vont devoir s'apprivoiser pour cohabiter et survivre sur une île déserte.
Dès que le projet du film est révélé au public, la Fox se voit confrontée aux ligues de décence catholique qui sont choquées par l'idée d'une nonne amoureuse d'un homme. Mais bien décidé à adapter cette histoire au cinéma, la Fox engage une équipe de scénaristes pour trouver une parade à la censure qui semble inévitable. Leur travail est loin d'être satisfaisant et Daryl Zanuck demande à Huston de reprendre le scénario et de réaliser le film. Le projet séduit Huston qui voit dans cette histoire l'occasion d'égratigner la religion. Il change ce médiocre roman en une histoire attachante, dans laquelle un héros

protège une nonne menacée par des sauvages. Il raconte aussi un amour impossible. Et c'est là qu'intervient le savoir faire et le génie de Huston. Car le film aurait pu verser dans la passion interdite entre un homme et une femme seuls au monde, mais la situation est plus complexe qu'il n'y paraît. Pour John Huston, "*la nonne et le marine obéissent l'un et l'autre à des règles sacrées, comme une mission qu'ils accompliraient jusqu'au bout, en dépit des obstacles et des tentations*". Sœur Angela a la foi et elle a fait vœu de chasteté. Elle refuse de tomber dans la tentation en essayant de convertir à la religion l'homme incroyant. De son côté, l'homme est marié. Mais seuls au monde, comment ne pas succomber à l'attirance qu'ils éprouvent l'un pour l'autre ?

Les choses se compliquent encore lorsque les japonais s'installent à leur tour sur l'île. Les deux rescapés doivent donc se cacher avec pour conséquence de voir leur espace de vie considérablement diminué.
La sortie du film fut entourée d'incompréhension, d'idées reçues et de déceptions. La Fox pensait produire une œuvre catholique et n'hésita pas à mener une campagne publicitaire annonçant un "film pour patronage". La critique attendait au contraire une "*petite pièce sexuelle sur les rapports entre un marine et une nonne. Moi j'ai fais le contraire*" confie Huston à Bertrand Tavernier dans son livre d'entretiens. "*Je voulais obtenir des rapports purs, extrêmement sensibles*", explique t'il, reconnaissant s'être beaucoup amusé à faire le film. Loin de lui l'idée de faire un film religieux non plus qu'une œuvre anticléricale. Il a voulu regarder vivre un homme et une femme, analyser leur comportement, les laisser rechercher leur dignité, trouver la grandeur qui les conduira tous deux à se sacrifier, lui pour la patrie, elle pour Dieu. Car les métiers de religieuse et militaire sont complémentaires. Si sœur Angela est fiancée au Christ, le caporal Alysson est fiancé à la Patrie. Entre tendresse et frénésie amoureuse, suspense, violence et poésie, le film de Huston est d'une grande subtilité et d'une belle humanité.

**Sources** :
Positif n° 25-26
Amis américains Entretiens avec les grands auteurs d'Hollywood Bertrand Tavernier
Actes sud
Dvdclassik.com

**Biographie et filmographie :** Catalogue Cinémathèque de Tours 2015 - 2016