CINEMATHEQUE DE TOURS

HENRI LANGLOIS

Saison 2017 - 2018

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 : Alexandre Bindyk, Jean-Baptiste Dalle, Sabria Ben-Abdallah, Léa Hébert, Charles Hirschel, Marie Komperdra, Elsa Loncle, Jeanne Meslé, Paul Neilz, Agnès Torrens.
Secrétaire de rédaction : Jean-Marie Panneau.
Mise en page : Elsa Loncle.
Visuel couverture : Zou graphiste
Impression : Imprimerie municipale.
Catalogue édité à 130 exemplaires

SOMMAIRE

Mélodies en noir et blanc p. 7

L'Inhumaine de Marcel L'Herbier p. 9

Le Chemin d'Ernoa de Louis Delluc p. 13

La Femme de nulle part de Louis Delluc p. 14

Fièvre de Louis Delluc p. 16

Tous les matins du monde de Alain Corneau p. 21

La Ruée vers l'or de Charlie Chaplin p. 27

Quel cirque ! Séance Jeune public p. 30

La Folle ingénue de Ernst Lubitsch p. 32

L'Aventure de Madame Muir de Joseph L. Mankiewicz p. 38

Au Bonheur des Dames de Julien Duvivier p. 42

David Golder de Julien Duvivier p. 47

Mémoire filmée de Tours - Pôle patrimoine de Ciclic p. 50

Jaguar de Jean Rouch p. 51

Petit à petit de Jean Rouch p. 56

Cocorico ! Monsieur Poulet de Jean Rouch p. 59

Luther de Eric Till p. 61

La Nuit des morts vivants de George A. Romero p. 65

Les Raisins de la colère de John Ford p. 69

Allez coucher ailleurs de Howard Hawks p. 76

Comment je me suis disputé… (ma vie sexuelle) de Arnaud Desplechin p. 81

La Sentinelle de Arnaud Desplechin p. 86

Esther Kahn de Arnaud Desplechin p. 89

Nos Années sauvages de Won Kar-wai p. 91

Chungking Express de Won Kar-wai p. 94

Et pour quelques dollars de plus de Sergio Leone p. 96

Utu de Geoff Murphy p. 100

Un Merveilleux dimanche de Akira Kurosawa p. 103

Le plus dignement de Akira Kurosawa p. 106

Le Baron de Crac de Karel Zeman p. 109

Lettre de Sibérie de Chris Marker p. 113

La Rumeur de William Wyler p. 116

Cette sacrée vérité de Leo McCarey p. 119

La Dame du vendredi de Howard Hawks p. 122

Koko le clown – Ciné-concert Planète Satourne p. 124

Le Gouffre aux chimères de Billy Wilder p. 127

L'Honneur perdu de Katharina Blum de Volker Schlöndorff p. 132

Le Conformiste de Bernardo Bertolucci p. 136

Calcutta de Louis Malle p. 140

Lacombe Lucien de Louis Malle p. 145

Le Destin de Madame Yuki de Kenji Mizoguchi p. 148

Histoire d'herbes flottantes de Ysujirō Ozu p. 150

Finis Terrae de Jean Epstein p. 156

Le Tempestaire de Jean Epstein p. 160

La Chute de la Maison Usher de Jean Epstein p. 161

Pour la suite du monde de Pierre Perrault p. 164

Femmes entre elles de Michelangelo Antonioni p. 169

Le Désert rouge de Michelangelo Antonioni p. 174

Profession : reporter de Michelangelo Antonioni p. 177

Pas de Printemps pour Marnie de Alfred Hitchcock p. 180

Les Enchaînés de Alfred Hitchcock p. 187

Correspondant 17 de Alfred Hitchcock p.190

L'Enfance d'Ivan de Andreï Tarkovski p. 193

Le Miroir de Andreï Tarkovski p. 198

Octobre de Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein p. 201

L'Assassin habite au 21 de Henri-Georges Clouzot p. 206

Les Diaboliques de Henri-Georges Clouzot p. 209

À bout de souffle de Jean-Luc Godard p. 211

Adua et ses compagnes de Antonio Pietrangeli p. 216

Les Vacances de Monsieur Hulot de Jacques Tati p. 219

La Vendeuse de cigarettes du Mosselprom de Iouri Jeliaboujski - Ciné-concert p. 223

Edito

Emile Zola, John Steinbeck, Edgar Poe, Alberto Moravia ou encore Pascal Quignard et Cesare Pavese, voilà quelques-uns des auteurs qui sont mis en valeur cette année à la Cinémathèque, à travers de grands films adaptés de leurs œuvres. Une invitation à relire leurs textes, mais aussi à découvrir ou revoir la manière dont ils ont inspiré les cinéastes.

Parmi une riche programmation, la Cinémathèque de Tours met à l'honneur la première avant-garde française, menée par Louis Delluc, Jean Epstein et Marcel L'Herbier et rend accessibles des films rares, joyaux du cinéma français des années 1920.

Autre thème fort exploré lors de cette nouvelle saison, un hommage au cinéma russe où l'un des chefs-d'œuvre de Sergueï Eisenstein côtoie deux grands films de Andreï Tarkovski, ainsi qu'une comédie de Iouri Jeliabouski provenant de la Cinémathèque de Toulouse.

A travers ses programmations, la Cinémathèque de Tours prend plaisir à nous faire voyager et cette année nous irons des Etats-Unis au Japon, de la Nouvelle-Zélande à la Russie en passant par différents pays d'Europe. Ce tour du monde se concrétise également à travers le cycle des cinéastes voyageurs, proposé à la Médiathèque F. Mitterrand qui accueille chaque année des séances de la Cinémathèque de Tours. Le voyage se fait aussi à travers le temps, ainsi que dans la grande diversité des genres cinématographiques : drames, films noirs, fantastiques, d'animation avec une large part réservée à la comédie et au burlesque.

C'est d'ailleurs sur une note burlesque que débute cette saison de la Cinémathèque, avec des films de Charlie Chaplin et de Harold Llyod. Trois jours de ciné-concert, avec un partenariat entre la Cinémathèque, les cinémas Studio et Ciné-ma différence, rythment également la programmation 2017.

Que tous soient ici remerciés pour leur travail, leur implication et leur soif de faire toujours mieux pour un public toujours attentif et curieux !

Serge Babary — **Christine Beuzelin**

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

SAMEDI 30 SEPTEMBRE – 14H15 - CINEMAS STUDIO

Mélodies en noir et blanc

Trois jours de ciné-concert pour marquer le lancement de la saison
Film mis en musique par le pianiste Jacques Cambra.

Charlot Festival

Programme de trois films de Charlie Chaplin - Durée totale : 1h15

Charlot patine (*The Rink*) - 1916
Charlot, garçon de restaurant, a fort à faire avec les redoutables Stout, clients peu commodes. De plus, il fait une cour assidue à une jolie fille : une situation qui l'amène à se retrouver sur … des patins à roulettes !
Un divertissement de haute volée, tout en grâce et en gags mémorables..

Charlot policeman - 1917
Charlot, vagabond, est édifié par son passage dans une mission et devient policier. Mais c'est un métier à haut risque, d'autant qu'une brute décime le quartier. « Dans ce film qui est un ballet, un poème, une parodie autant qu'une charge burlesque et corrosive, la satire sociale s'affirme et prend de l'envergure» Jean Mitry.

L'Émigrant (The Immigrant) - 1917
Sur le pont d'un navire qui transporte les émigrants vers les États-Unis, Charlot est pris de mal de mer. Le repas à bord va être compliqué et les premiers pas dans New York ne sont pas des plus simples. D'une situation tragique, celle des migrants, Chaplin tire un film d'une drôlerie sarcastique servie par une mise en scène millimétrée.

Biographie Chaplin : Catalogue Cinémathèque de Tours 2014 - 2015

Séance en partenariat avec les cinémas Studio et Ciné-ma différence.
Renseignements et réservations pour cette séance :
tours@cinemadifference.com et cmd@studiocine.org ou 02 47 88 50 31

DIMANCHE 1ER OCTOBRE - 17H - CINEMAS STUDIO

Mélodies en noir et blanc

Trois jours de ciné-concert pour marquer le lancement de la saison
Film mis en musique par le pianiste Jacques Cambra.

Le petit Frère
de Lewis Milestone
(1926) USA / Noir et blanc / 1h25
Avec Harold Lloyd

Harold, le plus jeune fils du shérif, autorise un spectacle itinérant à s'installer en ville. Mais la troupe est tenue par deux escrocs et le lendemain, l'argent collecté par la population pour la construction d'un barrage, a disparu… Un film mené tambour battant et ponctué de gags rocambolesques.

Lewis Milestone (1895 - 1980)

Lewis Milestone est un réalisateur, producteur, scénariste et acteur hollywoodien. Auréolé d'une excellente réputation de monteur, il se voit confier quelques productions par la Warner avant de connaître son premier succès auprès du producteur Howard Hugues (*Two Arabian Knights*, 1927). C'est surtout *À l'ouest rien de nouveau* (1930), une adaptation du roman d'Erich Maria Remarque, qui le rend mondialement célèbre. Il devient un spécialiste du film de guerre, qu'il traite avec des intentions pacifistes et un réalisme nouveau pour l'époque.

Tous les conflits l'inspirent : *L'Ange des ténèbres* (1943) décrit la résistance de la Norvège et *L'Étoile du Nord* (1943), celle de la Russie. *Le Commando de la mort* (1945), souvent jugé comme son meilleur film, suit une patrouille isolée dans l'Italie de 1943. Il évoque également la guerre du Pacifique (*Les Prisonniers de Satan*, 1944, *Okinawa*, 1950) et la guerre de Corée (*La Gloire et la peur*, 1958)

En dehors des films militaires, il laisse une filmographie inégale, marquée toutefois par quelques réussites : une satire percutante du journalisme à scandale (*The Front page*, 1931), un étonnant film burlesque (*The Captain hates the sea*, 1934), un bon film d'aventures avec Gary Cooper (*Le Général est mort à l'aube*, 1936) ou encore un intéressant film noir (*L'Emprise du crime*, 1946). Ses derniers films sont *L'inconnu de Las Vegas* et *Les Révoltés du Bounty*.

Séance en partenariat avec les cinémas Studio

LUNDI 2 OCTOBRE - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Mélodies en noir et blanc

Trois jours de ciné-concert pour marquer le lancement de la saison
Film mis en musique par le pianiste Jacques Cambra.

L'Inhumaine

De Marcel L'Herbier

(1924)

France / Noir et blanc / 2h03

© Lobster

Réalisation : Marcel L'Herbier
Scénario : Pierre Mac Orlan
Photographie : Georges Specht
Assistant réalisateur : Philippe Hériat
Musique : Darius Milhaud ,
puis Aidje Tafial en 2014
Décors : Alberto Cavalcanti, Fernand Léger,
Claude Autant-Lara, Robert Mallet-Stevens, Pierre Chareau
Costumes : Paul Poiret
Producteur : Marcel L'Herbier

Interprétation :
Claire Lescot : Georgette Leblanc
Einar Norsen : Jaque Catelain
Wladimir Kranine : Léonid Walter de Malte
Djorah de Nopur : Philippe Hériat
Frank Mahler : Fred Kellerman

La célèbre cantatrice Claire Lescot semble mépriser l'humanité. Un soir, elle reçoit une dizaine de prétendants (politiciens, hommes d'affaire, etc.) dans sa demeure. Parmi eux, un jeune ingénieur, Einar Nirsen, menace de se suicider si elle ne répond pas favorablement à ses avances. Après que le jeune homme a simulé sa mort, elle tombe peu à peu sous le charme.

L'impressionnisme français, plus communément appelé première avant-garde, s'oppose à l'expressionisme allemand (*Le Cabinet du docteur Caligari*, *Le Golem*, *Les Trois Lumières*, etc.), jugé trop théâtral, et regroupe des réalisateurs désireux de renouveler une part du cinéma. Marie-Thérèse Journot définit le cinéma d'avant-garde comme « un cinéma artistique, expérimental, quelque fois

non narratif, esthétiquement et économiquement opposé au cinéma commercial. » En théorie du cinéma, les avant-gardes désignent les mouvements des années 1920 qui cherchèrent par des voies diverses à imposer le cinéma comme art : aussi bien les partisans d'un « cinéma pur », art autonome de formes en mouvement (Survage, Eggeling, Carra), que les impressionnistes (L'Herbier, Epstein), les surréalistes (Buñuel, Dulac) ou encore les formalistes soviétiques (Eisenstein, Vertov).

L'Inhumaine, comme le mentionne le réalisateur au début de son film par l'intermédiaire d'un carton, est avant tout une « histoire féerique ». Opposée à l'académisme, cette œuvre fantasmagorique se retrouve à la croisée des arts, favorisant autant les aspects plastiques, musicaux que cinématographiques. Et pour cela, L'Herbier s'entoure de différents artistes (Robert Mallet-Stevens, Fernand Léger, Paul Poiret, Darius Milhaud, etc.).

Les décors, éléments centraux du film, sont principalement inspirés par le cubisme et le néoplasticisme (marqué par le sous-mouvement artistique néerlandais *De Stijl*). La salle à manger de la cantatrice est réalisée par Alberto Cavalcanti. Sa configuration symétrique s'articule autour d'une table imposante, entourée d'eau où pataugent des cygnes. Quant à l'atelier de l'ingénieur, il est pensé et construit par Fernand Léger. Les angles vifs et arrondis, les formes circulaires et rectangulaires, viennent envahir les espaces de ce laboratoire futuriste. Ces deux décors, tout en volume, confèrent au cadre une composition picturale débridée, véritable « vitrine de la modernité artistique ». La verticalité du second (apparaissant à la fin) vient compléter l'horizontalité du premier (au début). Analogiquement, l'un représente l'avenir tandis que l'autre représente le présent. Ce patchwork de traits et de structures crée un effet de fragmentation, mais finit malgré tout par s'harmoniser dans notre imaginaire, grâce au montage.

Les années 20 montrent un grand intérêt porté au montage chez des cinéastes tels que Gance, Epstein, Eisenstein, Delluc, etc. L'Herbier questionne et expérimente la compatibilité des rythmes corporels avec le montage, ainsi que les variations d'échelle de plan ou de vitesse au sein du cadre. Le rythme (sonore et visuel) constitue la structure même du film. Par exemple, lors de la dernière séquence, la rythmique musicale *crescendo* accompagne la montée visuelle (quasi épileptique), créant une dynamique dramatique. Cette chorégraphie effrénée, que l'on pourrait qualifier de « cinéma-stroboscopique », intervient lorsque le protagoniste réanime sa bien-aimée, de la même manière que le Docteur Frankenstein donne vie à sa créature, et emprunte par la même occasion au courant fantastique. Marcel L'Herbier travaille l'esthétique et la « musicalité » de la mise en scène, afin d'élaborer de nouvelles bases, davantage cinématographiques que théâtrales et littéraires. Cinéma que Richard Abel va définir comme une « avant-garde narrative ».

Au travers différents prismes, *L'Inhumaine* semble anticiper les nouvelles technologies (notamment la télévision), les nouvelles tendances (Art déco) et un cinéma « autre », celui de l'abstraction (avec la surimpression, la déformation, le flou, le découpage, etc.). Toutefois, à sa sortie, le film connaît un échec retentissant. L'actrice principale et productrice majoritaire, Georgette Leblanc, y laisse une grande part de sa fortune. Marcel L'Herbier considérait *L'Inhumaine* comme un « résumé de tout ce qu'était la recherche plastique en France deux ans avant la fameuse exposition des Arts décoratifs ». Restaurée en 2014 par les laboratoires Eclair et Lobster Films à partir des négatifs originaux conservés par le CNC, *L'Inhumaine* reste une œuvre moderniste et intemporelle.

Marcel L'Herbier (1888 - 1979)

Marcel L'Herbier naît à Paris en 1888. Il se passionne très tôt pour la littérature (Wilde, Nietzche, Villiers de l'Isle-Adam, Claudel) et la musique (Debussy). Il écrit son premier ouvrage, intitulé « Au jardin des jeux secrets », en 1914. Puis, il est affecté au Service cinématographique de l'armée où il découvre « la matière même du cinéma ». Il entre dans la profession en réalisant *Rose-France*, « collage symboliste expérimentant de nombreux trucages », qui lui vaut un contrat de deux ans chez Gaumont. Au sortir de la Première Guerre mondiale, bon nombre de réalisateurs explorent de nouveaux codes esthétiques, prémices d'une résurgence et d'une modernité cinématographique tangible, dont Marcel L'Herbier est l'un des représentants.

En 1922, il fonde sa propre société de production, Cinégraphic, réalise *Don Juan* et *Faust*, puis *L'Inhumaine* en 1924 (destiné au marché américain). Trois de ses œuvres majeures qui s'inscrivent dans le courant « Art déco ». Pour beaucoup de critiques et d'historiens, il atteint l'apogée de sa carrière avec *L'Argent* en 1928, film muet « synthèse de dix années de recherches inlassables sur le rythme et le mouvement », adapté du roman d'Émile Zola. Durant la période du cinéma parlant, L'Herbier continue de réaliser mais dans des genres différents, notamment la comédie. En 1937, il cofonde le Syndicat CGT des Techniciens, puis en 1943, il crée l'IDHEC (renommé Fémis en 1988) qu'il préside pendant 25 ans. Il décède à Paris en 1979.

Ce que l'on retiendra principalement de Marcel L'Herbier est sa période « avant-gardiste », refusant les conventions et posant des questions plastiques formelles.

Filmographie sélective :

1918 : Rose-France
1919 : Le Bercail
1920 : Le Carnaval des vérités

1920 : L'Homme du large
1921 : Prométhée... banquier
1921 : Villa Destin
1921 : El Dorado
1922 : Don Juan et Faust
1923 : Résurrection
1924 : L'Inhumaine
1925 : Feu Mathias Pascal
1926 : Le Vertige
1927 : Le Diable au cœur
1928 : L'Argent
1930 : L'Enfant de l'amour
1931 : Le Parfum de la dame en noir
1934 : Le Bonheur
1938 : La Tragédie impériale
1938 : Adrienne Lecouvreur
1940 : La Comédie du bonheur
1942 : La Nuit fantastique
1943: La Vie de bohème
1946 : L'Affaire du collier de la Reine

Sources :

- Fieschi Jean-André, « Entretien avec Marcel L 'Herbier » *in* Cahiers du Cinéma n°202, juin/juillet 1968L'Herbier Marcel, « La Tête qui tourne », 1979
- Schifano Laurence, « Marcel L'Herbier 1925. De *L'Inhumaine* à *Feu Mathias Pascal*, ou la naissance de la modernité », 2012
- Journot Marie-Thérèse, « Le vocabulaire du cinéma », 2011
Beaulieu Mireille, document avec le coffret blue-ray, 2015

LUNDI 9 OCTOBRE - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Hommage à Louis Delluc

Soirée présentée par Guy Schwitthal

Le Chemin d'Ernoa

(1921)

France / Noir & blanc / Muet / 50'

Réalisation : Louis Delluc
Scénario : Louis Delluc
Photographie : Alphone Gibory, Émile Bousquet
Décors : Francis Jourdain
Production : Parisia Films

Interprétation :
Majesty : Ève Francis
Etchégor : Albert Durec
Parnel : Gaston Jacquet
Santa : princesse Doudjam
Irratz : Leonid Valter
Domingo : Jean-Baptiste Marichalar

© Documents cinématographiques

Après avoir fait fortune aux États-Unis, Etchégor revient à Ernoa, un village basque près de la frontière espagnole. Ignorant l'amour de l'humble Santa, jeune orpheline qui vit seule avec son jeune frère, il n'a d'yeux que pour la riche américaine Majesty Parnell. L'époux de celle-ci, sur le point d'être arrêté pour vol, cherche à se forger un alibi.

Dans *Le Chemin d'Ernoa*, avec Ève Francis dans le rôle principal, Louis Delluc a voulu mettre au premier plan le paysage basque, déjà valorisé dans *La Fête espagnole* de Germaine Dulac dont il a signé le scénario. Delluc a en effet une fascination pour cette région dont la lumière est propice à la photogénie, qu'il a définie dans ses essais théoriques. En effet si aujourd'hui la photogénie est une caractéristique de l'objet filmé (on dit d'une personne qu'elle est photogénique ou non), pour Delluc la photogénie est l'art cinématographique en lui-même, c'est ce qui permet de révéler la beauté des êtres et des choses à travers la caméra, avec une notion de hasard prise en compte.

En effet, ici comme dans la plupart de ses autres films, l'intrigue importe peu, elle n'est qu'un motif pour dépeindre un petit village et la relation de ses habitants à la nature, le film n'étant qu'une parenthèse dans la vie des villageois. Premier film de Delluc

tourné en décors naturels (avant *La Femme de nulle part* et *l'Inondation*), au Pays basque durant l'été 1920, *Le Chemin d'Ernoa* permet à Louis Delluc de donner une place importante au paysage qui permet de traduire les sentiments et comportements des personnages. De fait, le paysage n'est plus simplement un décor, mais il a une vraie fonction dramatique, étant d'abord en harmonie avec les habitants, puis immuable aux événements du village.

Afin de pouvoir réaliser ce film, Louis Delluc a fondé en 1920 sa propre société de production, Parisia Films, qui ne semble n'avoir produit que *Le Chemin d'Ernoa.* Le film est présenté pour la première fois le 6 octobre 1920 sous le titre *L'Américain*, mais la date de sortie en salle est toujours repoussée, jusqu'à ce qu'il soit présenté au grand public en septembre 1921 sous le titre *Le Chemin d'Ernoa*. Il semblerait que le titre ait été changé pour ne pas être confondu avec le film de John Emerson et avec Douglas Fairbanks, *The Americano*, exploité quelques années auparavant en France sous le titre *L'Américain*.

Ce film permet donc à Louis Delluc de mettre en application sa définition de la photogénie, faisant alors une large place aux décors naturels. C'est d'ailleurs dans cette optique qu'il puise ses influences dans le cinéma suédois, notamment dans les films de Sjöström et de Stiller qu'il admire pour cette « impression aiguë de vérité et d'études humaines », ainsi que pour leur capacité de créer une atmosphère profonde, à travers la relation des êtres à la nature. Léon Moussinac, ami de Louis Delluc, a écrit dans « Naissance du cinéma » (Povolovsky, Paris, 1925) à propos de Delluc :

« La nature est l'élément du drame, et il faut l'utiliser judicieusement en l'interprétant, ou bien elle ne fait que servir de fond au drame, et il suffit alors de suggérer avec une exacte illusion. On oublie trop souvent cette vérité essentielle. Qu'est le paysage dans *La Femme de nulle part* et dans *Le Chemin d'Ernoa* ? Un personnage. »

La Femme de nulle part

(1922)

France / Noir & blanc / Muet / 1h06

Réalisation : Louis Delluc
Scénario : Louis Delluc
Photographie : Alphone Gibory, Georges Lucas
Décors : Francis Jourdain, Robert-Jules Garnier
Musique : Jean Wiener

© Documents cinématographiques

Interprétation :
L'inconnue : Ève Francis
La jeune femme : Gine Avril
Le mari : Roger Karl
Le jeune homme : André Daven
L'amant d'autrefois : Michel Duran
La nurse : Noémie Scize

Non loin de Gênes, une jeune femme hésitante s'apprête à quitter mari et enfant pour suivre son amant. Une femme âgée, lasse et meurtrie, arrive dans cette propriété qu'elle a jadis occupée et reçoit l'hospitalité de la famille. Ayant vécu le même tiraillement quelques années auparavant, elle comprend vite les raisons de la fébrilité de son hôtesse. Le passé ressurgit.

La Femme de nulle part est réputé comme étant le chef-d'œuvre de Louis Delluc, lui-même le considérant comme le plus abouti. En effet, avec ce film, il reprend son thème de prédilection, qui est le rapport entre le présent et le passé, déjà abordé notamment dans *Le Silence*, et les conséquences de ce rapport.

Le film est considéré comme traitant de manière plus subtile que le précédent ce lien entre passé et présent qui permet d'élaborer la psychologie des personnages et de développer l'action du film sur deux plans qui se répondent et s'influencent. Ainsi, le couple d'autrefois est une projection imaginée et imaginaire du couple présent, et les souvenirs de l'inconnue tiennent lieu de trait d'union. Louis Delluc écrit dans le prologue de « Drame de cinéma » (édition du Monde Nouveau, Paris, 1923) : « Cette confrontation du présent et du passé, de la réalité et du souvenir par l'image, est un des arguments les plus séduisants de l'art photogénique. »

Le film, qui se présente alors comme un drame psychologique, met en scène une femme hantée par son passé qui refait surface lorsqu'elle revient dans sa maison d'antan et qu'elle rencontre la jeune maîtresse de maison, à laquelle elle s'identifie. Toujours dans « Drame de cinéma », Louis Delluc écrit à propos de ce passé ressurgissant : «Ces évocations doivent trouver chez le spectateur une compréhension profonde. Chacun a une chose en lui ou une histoire qu'il croit morte et que les fantômes de l'écran ont tôt fait de ranimer.»

Par ailleurs, si ce présent rappelle un bonheur passé de cette femme, ce même présent, par la déchéance de cette inconnue, offre à la jeune mariée une image de ce qu'elle pourrait devenir si elle empruntait le même chemin. Ce présent, étant un futur possible, influence donc les choix de la jeune femme.

En outre, une grande part est laissée à la nature dans le film dont le tournage d'une durée de six semaines seulement, s'effectua, certes dans les studios de Gaumont pour les scènes intérieures, mais principalement en

Provence et dans les environs de Gênes (en présence de Jean Epstein) pour les prises de vue dans la propriété. Comme pour illustrer le tourment intérieur qui habite les deux personnages féminins, toute la première partie en extérieur est animée par un vent qui souffle assez violemment, donnant le sentiment que le climat se substitue au discours.

Le film est produit par Félix Juven, patron de presse et éditeur notamment de la revue « Fantasio », à laquelle collabore de temps en temps Louis Delluc (on a pu notamment y lire le texte à l'origine d'un autre de ses films, *Fièvre*). Le scénario semble tiré d'une série de chroniques qui ont été publiées dans « Film » entre 1917 et 1918. Le rôle principal est attribué à Ève Francis, suite au désistement de la comédienne italienne Eleonora Duse pour des raisons de santé.

Après une toute première présentation à un cercle d'amis en mai 1922, le film sort publiquement le 8 septembre 1922. *La Femme de nulle part* n'emporte alors pas l'adhésion du public, mais la critique est unanime, elle salue les talents du cinéaste. Ainsi, dans « Comœdia », Jean-Louis Croze s'exprime ainsi : « J'ai rarement connu au cinéma une émotion aussi profonde. Louis Delluc a fait là œuvre de grand dramaturge cinégraphique. Il a traité ce thème avec une habileté, une maîtrise extraordinaire. » Si aujourd'hui le film est toujours important, cela est moins pour la mise en scène de Louis Delluc, jugée classique et pourtant plus soignée que dans ses précédents films, que pour la manière dont il traite le thème des rapports entre le passé et le présent.

Fièvre

(1921)
France / Noir & blanc / Muet / 46'

Réalisation : Louis Delluc
Scénario : Louis Delluc
Photographie : Alphone Gibory, Georges Lucas
Décors : Francis Jourdain
Costumes : Kees Van Dongen, Hélène Berthelot
Production : Alhambra Film

© Documents cinématographiques

Interprétation :
Sarah : Ève Francis
Militis : Edmond Van Daële
Topinelli : Gaston Modot
L'Orientale : Elena Sagrary
L'homme au chapeau gris : George Foottit

Dans un cabaret populaire du Vieux-Port de Marseille, le patron Topinelli et sa femme Sarah remplissent les verres des habitués. Une troupe de matelots de retour d'Orient s'installe et exhibe les objets rapportés de voyage. Parmi eux se trouve Militis, l'amant qui avait autrefois abandonné Sarah, avant qu'elle n'épouse Topinelli. Sarah est troublée. En Orient, Militis a épousé une jeune femme qui désormais l'accompagne. Les filles de joie accourent, l'alcool coule à flot et la fièvre monte.

Fièvre devait s'intituler au départ *La Boue*. Mais après avoir présenté une première version en avril 1921 à la Commission Supérieure d'examen des Films Cinématographiques du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, la censure exige un changement de titre, jugé trop provocant, et quelques coupures : on n'appréciait guère que Delluc ait choisi pour cadre un bar à matelots marseillais avec des mœurs un peu douteuses. La nouvelle version plus courte de quelques scènes sort sur les écrans le 24 septembre 1924.

Le film fut réalisé dans de très brefs délais avec de faibles moyens. Après quatre jours de construction pour le décor, Louis Delluc entreprend le tournage du film qui ne dura que huit jours seulement. A l'exception de quelques séquences d'ouverture qui permettent de faire un contrepoint à l'univers clos du cabaret et qui furent tournées sur le Vieux-Port de Marseille, le film fut essentiellement tourné dans les studios Gaumont.

À l'origine du film, une nouvelle que Delluc a lui-même écrite, « Tulip's Bar », publiée pour la première fois dans le magazine satirique « Fantasio » en 1919. Puis Delluc traita le sujet de ce conte sous forme de pièce de théâtre, projet jamais abouti. Mais cela explique sûrement l'unicité du décor et l'unité de temps et d'action.

En effet, le film est mis en lumière par une unité dramatique qui respecte et surpasse même les règles d'or du théâtre classique puisque le récit se déroule dans un huis-clos et en quelques heures seulement. Le sujet a alors l'apparence d'un simple fait divers. Ce dépouillement, conjugué à un certain « naturalisme », ouvre la voie au réalisme poétique des années 1930, à commencer par Jean Epstein avec *Cœur fidèle* (1923).

Le scénario était, à l'époque, un modèle inégalé. Tout ce qui ne sert pas à l'action est évincé, l'important pour Louis Delluc étant de donner au spectateur l'impression de voir une « tranche de vie », et non une intrigue fabriquée. En outre, Delluc a tourné les scènes en continuité, dans l'ordre de

l'écriture du scénario (excepté la scène du mariage de Militis, située dans le passé), afin que la montée progressive de la tension et de la violence soit spontanée et authentique. Cela aidait également les acteurs principaux mais surtout secondaires (qui étaient des amateurs, des amis du cinéaste), puisque cette continuité des scènes leur permettait de se plonger dans l'univers du film, ne leur accordant qu'une identité générique. On peut d'ailleurs y apercevoir un clin d'œil au cinéma burlesque de ce grand admirateur de Charlie Chaplin, puisque George Foottit, célèbre clown de l'époque avec notamment son compagnon Chocolat, joue un petit rôle, celui d'un client qui se mêle à la bagarre en moulinant comiquement l'air.

Ève Francis, qui fut la compagne et la muse de Louis Delluc, et également actrice principale de ce film, déclara à ce propos : « *Fièvre* est une fresque brutale, une tranche de vie grouillante, dramatique, osée, directe, dépouillée. Un comprimé de sensations âpres excessives et émouvantes. Le film eut un effet ahurissant sur la faune cinégraphique d'alors et il porta ses fruits. »

Louis Delluc (1890 - 1924)

Louis-Jean-René Delluc, plus connu sous le nom de Louis Delluc, est né le 14 octobre 1890 à Cadouin, un petit village de Dordogne, dans une famille aisée. Soucieux d'assurer l'avenir de leur fils, ses parents s'installèrent à Paris en 1903. Delluc y découvrit alors le théâtre, consacrant tous ses jeudis à des représentations de pièces classiques. Ce plaisir du théâtre ainsi que ses nombreuses lectures stimulèrent la rédaction de ses premières œuvres littéraires : à 14 ans, il avait déjà écrit plusieurs tragédies. Après des études classiques, il décida de tout abandonner pour se consacrer au journalisme.

C'est alors qu'il entra à « Comœdia Illustré », un magazine de théâtre, pour lequel il rédigeait des chroniques hebdomadaires, tout en continuant d'écrire des pièces. Sa première pièce, « Francesca », fut montée en 1911, et on ressent dans cette histoire d'amour impossible toute la mélancolie et le désenchantement qui seront la marque essentielle de son œuvre. En 1913, il se lia d'amitié avec une jeune actrice belge, connue sous le nom d'Éve Francis, qui devint son épouse ainsi que sa muse cinématographique (elle a joué dans tous ses films). C'est elle qui, durant la guerre, lui fit découvrir le cinéma pour lequel il manifestait encore un solide mépris, en l'emmenant voir *Forfaiture* (Cecil B. De Mille, 1915), qui fut un véritable choc pour lui.

Ainsi, en 1916, Louis Delluc devint critique de cinéma, sans pour autant abandonner son œuvre littéraire. Il est souvent considéré comme le créateur de la critique cinématographique en France. Il publia son premier article le 25 juin 1917, dans une revue intitulée sobrement « Le Film ». Puis en 1920, il créa avec quelques amis sa propre revue, « Le Journal du Ciné-Club », dont le but était de créer un cercle d'amis

passionnés par le cinéma. La revue développa auprès de son public un goût du cinéma. C'est pourquoi on attribue souvent à Louis Delluc la création des ciné-clubs. Puis en 1921, Louis Delluc renouvela l'expérience avec « Cinéa », une revue de luxe destinée au grand public. C'est dans cette revue qu'il proposa en 1921 le terme de « cinéaste » pour désigner le metteur en scène de cinéma.

Louis Delluc commença sa carrière dans le cinéma en 1919 en écrivant un scénario dont la réalisation fut confiée à Germaine Dulac. Devenu metteur en scène pour ne plus être trahi dans ses intentions, il réalisa en 1920 un film dont le thème opposait l'imaginaire et le réel : *Fumée noire* (faute de pouvoir être intitulé *Fumée d'opium*). Le cinéaste a cherché dans sa courte carrière (sept films en cinq ans) à exploiter toutes les possibilités expressives de l'art muet, avec parfois des caractéristiques communes : la minceur volontaire du scénario (*Le Silence*, *La Femme de nulle part*, *Fièvre*), la prédilection pour des personnages tourmentés dont le passé pèse sur le présent (*Le Silence*, *Le Chemin d'Ernoa*, *La Femme de nulle part*), et l'utilisation intensive des moyens techniques du cinéma.

Ses films sont alors des tentatives de mise en pratique de ses conceptions sur le cinéma. Dans *Le Silence* ou *La Femme de nulle part*, il travailla les rapports du passé et du présent, s'efforçant de transfigurer à l'écran les états d'âme de ses personnages : le souvenir devient le mobile psychologique du drame. Avec *Fièvre*, Delluc, par son naturalisme, ouvrit la voie au « réalisme poétique » dans lequel le cinéma français allait s'engager pour un peu plus d'une décennie. Par ailleurs, le film connut un grand retentissement en raison de la censure qui le frappa (Delluc fut dans l'obligation d'en modifier le titre original, *La Boue*).

Son ultime opus, *L'Inondation*, fut peu apprécié en raison d'une intrigue très mélodramatique. Et pourtant, après l'artificialité intentionnelle de *Fièvre* ou du *Silence*, le cinéaste, comme dans *Le Chemin d'Ernoa*, retourna aux décors naturels et à la relation entre les êtres et la nature. Ce tournage se fit dans des conditions climatiques très mauvaises. Louis Delluc, qui depuis son plus jeune âge avait une santé fragile, y contracta une maladie qui aggrava sa tuberculose; il mourut quelques temps après, à l'âge de 33 ans. Tout au long de sa carrière, Louis Delluc tenta de dégager le cinéma de toute influence des autres arts, notamment littéraires et théâtraux, à travers ses films et ses nombreuses critiques; il écrivit dans « Le Film » en 1917: « La vérité au théâtre est impossible. Elle est indispensable au cinéma. » Delluc revendiquait en effet l'authenticité et la simplicité, en passant par une recherche formaliste. Le scénario doit donc être écrit visuellement. L'idée est que le dispositif cinématographique permet de révéler le réel, notamment à travers une part de hasard, ainsi que la beauté de l'objet filmé. C'est avec cette conception du cinéma que se constitua ce qu'on appelle « l'avant-garde française », dont firent partie Abel Gance, Marcel L'Herbier, Germaine Dulac, et un peu plus tard Jean Epstein, Jacques Feyder et René Clair.

Louis Delluc peut alors être vu comme un initiateur, soutenant par écrit tout effort mené vers une expression proprement cinématographique. Ainsi, dans « Histoire du Cinéma » (1935, Denoël), Maurice Bardèche et Robert Brasillach ont écrit à propos de Louis Delluc: « Par ses articles, par son talent, par son exemple et par sa parole, il fit plus que personne pour créer un art du film. On peut dire que, sans Delluc, nous ne saurions pas aimer le cinéma.»

En hommage à cette figure éminente de la critique cinématographique, le Prix Louis-Delluc fut créé en 1937. Cette récompense est délivrée par un jury composé de critiques de cinéma, et est décernée à un film pour son originalité et sa reconnaissance publique.

Filmographie

1920 : Fumée noire
Le Silence
1921 : Fièvre
Le Chemin d'Ernoa
Le Tonnerre
1922 : La Femme de nulle part
1924 : L'Inondation

Sources :

- François Albera et Jean A. Gili (et al.), *Dictionnaire du cinéma français des années vingt, 1895*, juin 2001, n°33
- Jean Mitry, *Anthologie du cinéma*, janvier 1971, n°61, « Delluc ».
- Site de Critikat, revue de cinéma en ligne.

Lundi 16 OCTOBRE - 19H30 - CINEMAS STUDIO

En partenariat avec le Festival Concerts d'automne
Soirée présentée par Alessandro Di Profio

Tous les matins du monde

De Alain Corneau

(1991)
Fr. / Couleurs / 1h54

© Tamasa

Réalisation : Alain Corneau
Scénario : Alain Corneau et Pascal Quignard
Photographie : Yves Angelo
Musique : Couperin, Lully, Marin Marais, de Sainte-Colombe, interprétée par Jordi Savall

Interprétation
Monsieur de Sainte-Colombe : Jean-Pierre Marielle
Marin Marais jeune : Guillaume Depardieu
Marin Marais âgé : Gérard Depardieu
Madeleine : Anne Brochet
Madeleine jeune **:** Violaine Lacroix
Mme de Sainte-Colombe : Caroline Sihol
Toinette : Carole Richert
Toinette jeune **:** Nadège Teron
Lubin Baugin : Michel Bouquet

M. de Sainte Colombe, homme de foi janséniste, après la mort de sa femme au printemps 1660, se prostre dans sa musique, s'enferme avec sa viole de gambe, et élève seul ses deux filles, Madeleine et Toinette. Estimant que la musique s'adresse à l'âme et à l'éternité, et non aux vains Grands de ce monde, il refuse de venir jouer à la Cour du roi Louis XIV. Il reçoit la visite d'un jeune homme de dix-sept ans, Marin Marais, qui sollicite d'être son élève. Madeleine tombe amoureuse et lui voue son existence. Les deux hommes s'affrontent à travers leur art, mais finissent par se rejoindre.

Tous les matins du monde est le fruit de dix-sept versions successives d'un scénario que Pascal Quignard (romancier, président du Concert des Nations, auteur d'essais sur la littérature ancienne et la musique) ne put écrire dans un premier temps que sous la forme d'un roman. Le film est donc l'adaptation de ce dernier, lequel ne doit son existence qu'au projet du film. Il est né du désir accordé de trois hommes

passionnés de musique : Pascal Quignard a inspiré à Alain Corneau le scénario de ce film dont le violiste Jordi Savall a interprété et dirigé la musique. Depuis toujours, Alain Corneau, cinéaste inclassable, souhaitait mettre en images son amour du Baroque français. Situant son film au XVIIe siècle, il fuit les clichés d'un Versailles illuminé et préfère éclairer un compositeur oublié, Monsieur de Sainte-Colombe. Le film scande la confession d'un musicien, Marin Marais, qui veut révéler son imposture, en racontant pendant une leçon de musique tout ce qu'il doit à son maître.

Silence, beauté, tendresse, gravité, tristesse, moments introvertis ou passionnés… tous ces termes peuvent s'appliquer à ce très beau film austère et dépouillé, soutenu par une musique profonde et sensible. Les jeux d'acteurs sont remarquables et magnifiquement servis par un Jean-Pierre Marielle admirable de retenue.

Le sujet, Alain Corneau s'en explique : « De mes premiers films à *Tous les matins du monde*, tous les sujets sont les mêmes. La seule chose dont j'ai conscience, c'est de mettre maintenant devant la caméra des choses qui m'ont toujours été familières mais qu'auparavant je dissimulais. Avant c'était un monde plus symbolique. Alors qu'aujourd'hui affluent devant la caméra des objets culturels ou plastiques qui ont toujours fait le tissu de ma vie, l'Inde dans *Nocturne indien* et la musique dans *Tous les matins du monde*. La musique baroque n'est pas une passion nouvelle, et parallèlement à ma vie professionnelle, je me suis bagarré pour l'imposer. Un jour, je me suis dit qu'il faudrait que j'arrive à rejoindre cette musique avec le cinéma.»

Les femmes meurent au profit du grand art qu'est la musique. La souffrance des deux hommes, particulièrement celle de Sainte Colombe, exacerbe la mélancolie des sons de la viole de gambe « qui est l'instrument le plus proche de la voix humaine » écrit Pascal Quignard. « C'est là où c'est un film entre hommes » dira le réalisateur dans une interview pour les « Cahiers du Cinéma » (janvier 1992). Au début tout les oppose, tout sauf la musique! L'aspect vestimentaire reflète l'état d'âme du maître avec son costume noir et démodé, soutenu par une musique funèbre quasi silencieuse. Marin, vêtu du rouge, s'oppose au maître par sa jeunesse et sa vivacité. L'un est de morale janséniste et pudique, l'autre frivole et séducteur. Faut-il mettre toute son énergie à fuir la gloire ou en récolter les fruits de sa recherche ? Faut-il s'enfoncer dans une quête purificatrice mais égoïste, ou plaire à tout prix au risque de se perdre soi-même?

Le film souligne l'importance du thème de la transmission qui s'est réalisée malgré les heurts. Par cette phrase, « J'éprouve de la fierté à vous avoir instruit » (à laquelle Corneau tient beaucoup) Sainte-Colombe avoue à son disciple Marin Marais, qui par sa virtuosité, égale voire dépasse son maître, un sentiment fort et intime. Ces deux artistes se nourrissent de la même substance, la musique, sauf que la fin est différente pour chacun. Entre consolation et ambition, l'art dans ce roman est au service de

l'homme. Et ce n'est qu'à cette condition que Sainte Colombe consent à reconnaître Marais comme son héritier musical. C'est la réconciliation.

Ce film rend hommage aussi à la peinture du VXIIe siècle, les clairs-obscurs dans les scènes d'intérieur, les couleurs saturées et le tableau de Baugin font appel à un autre procédé qui est la mise en abîme, ainsi, nous avons le tableau pictural dans le tableau cinématographique.

Marin Marais (1656-1728) a pris six mois de cours de viole avec M. de Sainte-Colombe. Le *Tombeau pour Mr de Ste Colombe*, hommage de Marais à son maître, est bien connu du grand public grâce à la bande originale du film interprété par Jordi Savall et ses musiciens. Ce dernier est reconnu comme l'un des principaux interprètes actuels de la viole de gambe (instrument auquel Sainte Colombe avait ajouté une septième corde grave). Il retranscrivit pour la viole, les pièces tirées des concerts de Sainte Colombe, qui ne furent retrouvées qu'en 1966.

Déjà partenaire d'Anne Brochet dans *Cyrano de Bergerac*, Gérard Depardieu assista ici aux débuts de son fils Guillaume. En 1991, le film obtint les sept Césars des meilleurs film, réalisateur, actrice dans un second rôle (Anne Brochet), photographie, musique, son et montage, le Prix Louis Delluc et le Prix du cinéma au Midem Audiovision pour aveugles et malvoyants.

Un cinéphile écrira : « *Tous les matins du monde*, merveilleux film, qui continue, sans défaillir, à laisser son empreinte.»

Alain Corneau (1943 - 2010)

Alain Corneau est né en 1943 à Meung-sur-Loire (Loiret). Il parvient dans un premier temps à concilier ses études et la musique, qui est sa première passion. Batteur de jazz semi-professionnel, il doit, à la présence d'une base militaire américaine à Orléans, de jouer avec quelques-uns des meilleurs musiciens américains. Puis il s'éveille à la musique baroque grâce à quelques personnages dont Jacques Merlet sur France Musique. L'amour du cinéma prend le dessus et il s'inscrit au cours de l'IDHEC à Paris. A sa sortie, il part à New York pour tourner un long-métrage sur le free-jazz. Mais les promesses qui lui avaient été faites ne sont pas tenues et c'est en avion-stop qu'il revient à Paris. Stagiaire sur le film de Costa-Gavras, *Un homme de trop* en 1970, il devient ensuite assistant-réalisateur et travaille notamment avec Bernard Paul, Costa-Gavras (*L'Aveu*-1970), Nadine Trintignant (*Ca n'arrive qu'aux autres,* avec qui il co-écrit *Défense de savoir* en 1973), Marcel Camus, Marcel Bozzuffi, Jorge Semprun, José Giovanni et Roger Corman. 1973 marque aussi l'année du tournage de son premier long métrage *France, société anonyme*. Entre polar et science-fiction, le film déroute (il traite de ce que pourraient être les conséquences de la libéralisation de la drogue) et subit une interdiction aux moins de seize ans. Alain Corneau

alors, apparaît d'abord comme un réalisateur de films d'action, inspiré par le thriller hollywoodien, plus que par le « policier » de tradition française.

Tirant les enseignements de cet échec, Alain Corneau s'applique pour son second film à construire une histoire solidement charpentée, spectaculaire, et interprétée par des comédiens prestigieux (Yves Montand, Simone Signoret, François Périer et Stefania Sandrelli). Il gagne son pari et *Police Python 357* (1976) fait de lui une des valeurs sûres de la production française et s'affirme comme un spécialiste du cinéma policier. Alain Corneau doit ensuite tourner avec Yves Montand un film inspiré de l'affaire du juge Renaud, surnommé " le shérif " et assassiné à Lyon. Deux sociétés de production étant sur le même projet, le film est réalisé finalement par Yves Boisset, qui réalise *Le Juge Fayard, dit Le Shérif*, tandis qu'Alain Corneau tourne, en France et au Canada, un film policier avec Yves Montand, Carole Laure et Marie Dubois, *La Menace* (1977).

Ensuite, il porte à l'écran le roman de Jim Thompson, *Des cliniques et des cloaques* (A hell of a woman). Il en confie l'adaptation au romancier Georges Perec et sort sous le titre *Série noire* (1978), film criminel qui renoue avec l'univers poétique et inquiétant de la banlieue, et représente la France au festival de Cannes, en 1979. C'est un nouveau succès et chacun s'accorde à reconnaître le caractère exceptionnel de la prestation livrée par Patrick Dewaere, aux côtés de Bernard Blier, Marie Trintignant et Myriam Boyer. Poursuivant dans le registre du policier, Alain Corneau réalise ensuite *Le choix des armes* (1981), qui réunit une distribution somptueuse, puisque composée de Gérard Depardieu, Yves Montand, Catherine Deneuve, Gérard Lanvin et Michel Galabru. A noter également, dans un petit rôle, la présence de Richard Anconina, alors pratiquement inconnu. En 1984, Alain Corneau dirige de nouveau Gérard Depardieu et Catherine Deneuve, cette fois-ci associés à Philippe Noiret et Sophie Marceau, dans *Fort Saganne*, adaptation du roman de Louis Gardel. Après cette réalisation, dont une version télévisée fut diffusée sur Antenne 2 en 1986 (quatre épisodes), Alain Corneau revient la même année, avec *Le môme*, au film à petit budget et au genre policier qu'il avait brillamment illustré auparavant. C'est l'occasion, pour ce passionné de musique de jazz, de construire son œuvre en faisant s'accorder deux univers, celui visuel, du film noir, et celui sonore, du blues urbain d'Otis Redding. En 1988, Corneau tourne au Pakistan un téléfilm, « *Afghanistan, le pays interdit »,* adaptation d'un livre de Philippe Augoyard, médecin français de l'association Aide Médicale Internationale, emprisonné et condamné en 1983 en Afghanistan, heureusement libéré grâce à la pression de l'opinion.

En 1989, il tourne *Nocturne indien*, adaptation du livre d'Antonio Tabucchi : « Cela fait plus de dix ans que j'ai découvert l'Inde où je suis rentré grâce à la musique. En fait, c'est le jazz qui m'a amené à la musique indienne. » a expliqué le cinéaste dont le film est l'occasion d'évoquer l'Inde de façon modeste, comme son héros

qu'incarne Jean-Hugues Anglade. À partir de ce film, Alain Corneau est considéré comme un auteur à part entière, et *Tous les matins du monde* (1991) va confirmer cette réputation. Il glanera sept Césars, dont ceux du meilleur film et du meilleur réalisateur, et connaîtra un large succès public. « Quand on se branche sur le jazz, sur les musiques improvisées où le soliste, l'arabesque, sont essentiels, on en vient tôt ou tard à la musique indienne et, par cousinage, à la musique baroque » précise le cinéaste dont l'œuvre, conçue en longs plans statiques aux couleurs chaudes et saturées, fut à l'origine, tant dans les salles de concerts que par l'édition de nombreux disques, de la redécouverte de tout un pan oublié de la musique française, celle, dite baroque, composée par Lully, Couperin, Marin Marais et Sainte Colombe. Mais à ce triomphe, succède l'échec public et critique du *Nouveau monde*, comédie nostalgique fondée sur les souvenirs de l'adolescent Alain Corneau découvrant le jazz au contact des soldats américains qui venaient de libérer la France du joug nazi. Le public n'adhéra pas à cette évocation tendre et enjouée de l'après-guerre.

Avec *Le cousin* (1996), Corneau revient au « polar ». Ce film quasi-documentaire sur le milieu des dealers de drogue, confronte deux personnages, un flic intègre et son indicateur, son « cousin », interprétés par deux comédiens utilisés à contre-emploi, Alain Chabat, le policier, et Patrick Timsit, le truand. Le succès commercial du film remet Corneau en selle et l'incite à poursuivre dans la veine populaire en explorant un genre nouveau pour lui, la comédie d'aventures. *Le prince du pacifique* (2000) avec Thierry Lhermitte et Patrick Timsit, fable aux accents rousseauistes - on y met en valeur l'écologie et le respect des cultures et des traditions – sort à la veille de Noël mais ne rencontre pourtant pas le public auquel il est destiné, celui des familles et des enfants.

Avec *Stupeur et tremblements*, Alain Corneau adapte le roman d'Amélie Nothomb parce que, précise-t-il : « Le Japon me fascine. Notamment pour ce mélange d'ordre ultra-rationnel et d'émotion à fleur de peau qui caractérisent les rapports entre les gens. » Dans ce film, Sylvie Testud parcourt, au Japon, le même itinéraire initiatique vers la connaissance d'elle-même que celui suivi par Jean-Hugues Anglade, en Inde, dans *Nocturne indien*. La recherche de son identité est en effet, de l'aveu même de son auteur, un des thèmes majeurs de l'œuvre d'Alain Corneau.

Deux ans plus tard, il retrouve Sylvie Testud pour une nouvelle adaptation de roman, avec *Les mots bleus*, tiré de l'œuvre de Dominique Mainard. Mais le film sort en catimini et passe totalement inaperçu. C'est cependant en grande pompe que Corneau revient sur le devant de la scène en 2007 avec un film très attendu et réunissant un casting de haut vol : *Le deuxième souffle*, lui aussi adapté d'un roman, « Un règlement de comptes » de José Giovanni, et dont Melville avait déjà tiré son propre film en 1966. Alain Corneau meurt le 30 août 2010 à Paris.

Filmographie

1973 : France, société anonyme
1976 : Police Python 357
1977 : La Menace
1978 : Série noire
1981 : Le Choix des armes
1983 : Fort Saganne
1986 : Le Môme
1989 : Nocturne indien
1991 : Tous les matins du monde
Contre l'oubli
1993 : Les enfants de lumière
1994 : Le Nouveau Monde
Lumière et compagnie
1996 : Le Cousin
2000 : Le Prince du Pacifique
2002 : Stupeur et tremblements
2005 : Les mots Bleus
2006 : Le deuxième souffle
2007 : Quand ça swingue fort, l'argent rentre à flot et Jésus est heureux

Sources

- Dictionnaire du cinéma Larousse
- La Cinémathèque française
- Extrait d'entretiens parus dans "Première"
- Télérama, hors-série mai 1992
- Arte Magazine
- Les Fiches du Cinéma 1995

LUNDI 23 OCTOBRE - 19h30 - CINEMAS STUDIO

Soirée présentée par Laurent Givelet

La Ruée vers l'or (*The Gold Rush*)

De Charles Chaplin

(1925)

Etats-Unis / Noir et Blanc / 1H36

© Roy export S.A.S.

Réalisation : Charles Chaplin
Scénario : Charles Chaplin
Photographie : Roland Totheroh
Musique : Charles Chaplin
Production : United Artists

Interprétation :
Le prospecteur : Charles Chaplin
Georgia : Georgia Hale
Big Jim Mckay : Mack Swain
Black Larsen : Tom Murray
Jack Cameron : Malcolm Waite

Au XIXe siècle, la découverte de fabuleux gisements d'or dans le Klondike provoque une ruée de prospecteurs. Un aventurier solitaire et malingre, Charlie, affronte une tempête de neige et n'en réchappe qu'en se réfugiant dans la cabane d'un hors la loi, Black Larsen. Jim Mckay, un autre prospecteur, trouve à son tour asile dans la frêle baraque. Les trois hommes se résignent à partager le même toit. Dans la ville voisine où il se rend, Charlie s'éprend de Georgia, une jeune entraîneuse.

Au milieu du XIXe siècle, la Californie apparaît dans la conquête de l'Ouest comme la nouvelle Terre promise. En quête d'une vie meilleure, un groupe de fermiers de l'Illinois, « l'expédition Donner », se lance dans l'aventure espérant y trouver de l'or. Ils ne le verront jamais. Pris dans une tempête de neige alors qu'ils traversent la Sierra Nevada, leurs réserves de nourriture s'épuisent. Affamés, ils commencent alors à grignoter leurs chaussures avant de se résigner à manger leurs morts. Si la fortune ne leur a pas souri, l'histoire ne les a pas néanmoins oubliés et Charlie Chaplin sera profondément marqué par le récit des survivants.

En 1925, Charlot, devenu une véritable star, fait de Chaplin l'acteur le mieux payé au monde. De plus, la création en 1919 de la United Artists avec ses amis Douglas Fairbanks, Mary Pickford et David W. Griffith lui apporte toute liberté artistique. Pourtant, il vient de vivre une

déconvenue. La romance amoureuse de *A Woman of Paris* (1923) unique dans sa filmographie, n'a pas trouvé son public. Le monde lui préfère encore ses comédies à ce drame social. Pire encore, l'attachant vagabond n'y apparaît pas.

Chaplin comprend que s'il veut renouer avec le succès, Charlot doit réapparaitre et c'est d'une simple photo stéréoscopique (avec effet de relief) découverte chez ses amis Fairbanks et Pickford qu'il imagine *La Ruée vers l'or.*

Cette photo représentant une file de chercheurs d'or atteignant le sommet de la montagne enneigée de Chilkoot, en Alaska, lors de la ruée vers l'or du Klondike, est citée en séquence d'ouverture. Photographiée à plus de 3000 m. d'altitude en prise réelle, elle nécessite la présence de 600 figurants qui tous, selon le souhait de Chaplin, sont de véritables vagabonds récupérés sur les routes des États-Unis.

Pour le plaisir de tous, Charlot réapparait dans le plan suivant. D'un pas tranquille, seul, sans s'apercevoir de la présence d'un ours derrière lui. Comme s'il évoluait dans son propre monde. Une carte pourrait bien l'aider à trouver son chemin mais elle est dépouillée d'indications précises. Dans ces vastes étendues blanches, elle suggère qu'il n'y a rien à creuser, nul lieu où se fixer, juste à se déplacer vers une direction quelconque. Livré à son propre sort, comme les membres de « l'Expédition Donner », Chaplin s'amuse avec son personnage en lui faisant connaître le même sort. Une tempête de neige surprend Charlot et l'oblige à trouver refuge dans une vieille bicoque habitée par Big Larsen (Tom Murray), malfrat notoire, et Big Jim Mckay (Mack Swain), un autre prospecteur. La faim ne se fait pas attendre et la tempête ne cesse pas. La scène qui suit est un formidable moment de burlesque : par son incroyable performance de pantomime, Charlot, comme le plus digne des dandys, fait de cette chaussure un met succulent. Son génie ne s'arrête pas là. Une autre scène mémorable voit Mack Swain dans un délire cannibale, confondre Charlot avec un poulet et se mettre à le poursuivre.

Cette situation où deux hommes se battent pour leur propre survie caractérise le naturalisme de Chaplin. Quand Big Jim se préoccupe de son désir de richesse, Charlot, lui, est davantage tracassé par sa propre survie. La fortune lui tombe dessus par hasard mais pour l'instant, son trésor, c'est le cœur de Georgia, qu'il aperçoit dans le saloon. Mais il reste invisible à ses yeux : « Si je pouvais seulement rencontrer quelqu'un digne d'intérêt » ajoute-t-elle alors qu'il se trouve juste à côté. Emouvante mais cruelle scène qui est l'une des réussites de Chaplin. Contrairement à ses films précédents, la tragédie et la comédie ne font désormais plus qu'un. Épurant son comique, son discours prend une portée universelle.

Le tournage en lui-même est une épopée. Ne pouvant filmer toutes les scènes en extérieur, les décorateurs construisent un décor entier de montagne en studio. Perfectionniste, Chaplin multiplie les rushs allant jusqu'à refaire 60 fois la même prise. Mécontent du jeu de Lita Grey (qui deviendra sa femme), il

décide de la remplacer par Georgia Hale pendant le tournage. Avec un budget d'un million de dollars, pharaonique pour l'époque, il faudra 18 mois pour réaliser *La Ruée vers l'or*. Cette patience n'est pas vaine : c'est un véritable triomphe et le film suscite un tel enthousiasme que certaines scènes, notamment celle de la danse des petits pains, sont rembobinées pour être vues une seconde fois.

Sources :

- Leprohon Pierre, *Charles Chaplin,* Librairie Séguier, 1988
- Larcher Jérôme, *Charlie Chaplin,*, Cahiers du Cinéma - collection grands cinéastes, 2007
- Tesson Charles, *La Ruée vers l'or* (en ligne), consulté le 17/05/2017, disponible sur http://agencefilmreunion.com/IMG/pdf/cahier de notes Ruée vers l'or
- Wiel Ophélie, *Le Kid, La Ruée vers l'or, Le Cirque* (en ligne),

Filmographie : Catalogue Cinémathèque de Tours 2014 - 2015

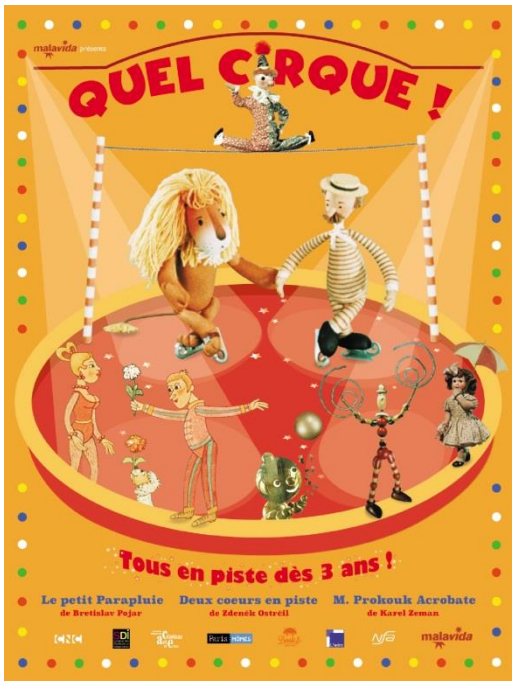
VENDREDI 27 OCTOBRE - 15H30 - ESPACE JACQUES VILLERET

Quel cirque !

Trois courts métrages d'animation plein de couleurs autour du cirque par des grands auteurs du cinéma d'animation tchèque.

A partir de 3 ans

Durée totale : 35 min.



© Malavida

Le Petit Parapluie
De Bretislav Pojar
Objets, jouets animés, Tchécoslovaquie, 1957, couleurs, 15 minutes environ

À minuit, le lutin au petit parapluie rouge arrive au pays des jouets. Il leur offre un somptueux spectacle grâce à ses tours magiques…

Břetislav Pojar

Bretislav Pojar, proche collaborateur de Jirí Trnka, est né en 1923, à Susice, en Tchécoslovaquie. Après la Libération, il rejoint le studio Bratri v triku puis le Studio du film de marionnettes, fondé par Jirí Trnka, et collabore à de nombreux films du célèbre animateur tchèque. À partir de 1952, il réalise ses propres œuvres, très rapidement couronnées de succès. Il créé, en collaboration avec Miroslav Stepánek, une série de courts films de marionnettes *Monsieur et monsieur*, mettant en scène deux oursons, l'un plutôt malin et l'autre plutôt naïf. En 1967, il séjourne à Montréal et réalise quelques films à l'ONF, dont deux deviendront des classiques *E* et *Balablok*.

A qui appartient son cœur
de Zdenek Ostrcil
Animation, 1983, environ 8 minutes.
Les artistes de cirque vivent dans leurs roulottes. La belle équilibriste et le clown romantiques sont amoureux, ce qui suscite la jalousie des autres membres du cirque, notamment du directeur.

Zdenek Ostrcil

Grand technicien de l'animation issue de la grande école tchèque du genre. Il a beaucoup travaillé avec Karel Zeman, notamment sur *Les Aventures fantastiques* et *Le Dirigeable volé*.

En 1990, Bretislav Pojar est nommé professeur à la faculté du cinéma et de la télévision de l'académie des Arts de Prague.

Prokouk l'acrobate
De Karel Zeman

Dessin animé, papier découpé et objets animés.
Tchécoslovaquie, 1959, environ 8 minutes

Un cirque traverse les mers pour aller s'installer dans un village. Au menu, acrobaties sur glace, musiciens, clown … mais le lion est malade. Un des huit films de la série des *Monsieur Prokouk* de Karel Zeman.

Biographie et filmographie Karel Zeman : page 110

LUNDI 30 OCTOBRE - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Soirée présentée par Guy Schwitthal

La Folle ingénue (*Cluny Brown*)

De Ernst Lubitsch

(1946)

USA / Noir et blanc / 1h45

Réalisation : Ernst Lubitsch
Scénario : Samuel Hoffenstein, Elizabeth Rheinhardt
Photographie : Joseph LaShelle
Musique : Cyril Mockridge
Décors : Thomas Little, Paul S. Fox
Costumes : Bonnie Cashin
Maquillage : Ben Nye
Assistant réalisateur : Tom Dudley

© Théâtre du Temple

Interprétation :
Adam Belinski : Charles Boyer
Cluny Brown : Jennifer Jones
Andrew Carmel : Peter Lawford
Betty Cream : Helen Walker
Hilary Ames : Reginald Gardiner
Sir Henry Carmel : Reginald Owen
Lady Alice Carmel : Margaret Bannermann
Wilson le pharmacien : Richard Haydn

Londres, 1938. Après avoir effectué un dépannage chez un certain Hilary Ames, Cluny Brown, jeune femme candide, spontanée et directe, fait la rencontre de Adam Belinski, profiteur et philosophe, ayant fuit sa Tchécoslovaquie natale, alors sous le régime nazi. Cluny et Adam se retrouvent à séjourner en même temps - elle comme domestique, lui comme invité - chez Henry et Alice Carmel, couple d'aristocrates de la province anglaise.

Adapté du roman éponyme de Margery Sharp (écrivaine anglaise connue pour sa série des *Bernard et Bianca*), *La Folle ingénue* est un cas à part dans la filmographie de Lubitsch, considéré à tort comme une de ses œuvres minimes, bénéficiant pourtant d'une intrigue solide, à la construction millimétrée.

Dès l'ouverture, Lubitsch réfute, par l'intermédiaire d'un carton, toute dramatisation liée à la Seconde Guerre mondiale et introduit son film par un

évier bouché en gros plan. Dans un premier temps cet évier bouché peut symboliquement évoquer le contexte socio-politique européen en 1938, mais il s'agit en réalité d'une métaphore sexuelle extravagante servant de point de départ à une histoire rocambolesque qui ne cessera tout au long du film de connaître nombre de rebondissements. Les bases sont posées et le réalisateur affiche d'emblée la dimension comique de son œuvre, s'articulant autour d'un personnage épicurien, « typiquement lubitschien ».

Adam Belinski, interprété par Charles Boyer, semble improviser chacune de ses répliques et chacun de ses discours. Paradoxalement acclamé par les aristocrates, il ne cesse de vulgariser la psychanalyse, l'art et la culture. Escroc et « penseur » s'affichant par sa théâtralité grandiloquente, il utilise la parole comme une arme, faisant de cette dernière le thème central du film. En effet, *La Folle ingénue* impressionne par la qualité de ses dialogues : parole et langage sont à l'honneur. La mise en scène est sobre, rudimentaire, en témoignent les plans fixes, champs-contrechamps et légers panoramiques. Mais, de toute évidence, la question n'est pas là. Il s'agit davantage d'une œuvre riche en terme de codification linguistique, dans laquelle Lubitsch souligne l'importance des dialogues comme exercice stylistique, qu'une véritable démonstration de technicité liée à l'appareil cinématographique.

Ces dialogues, flirtant régulièrement avec l'absurde, le grotesque et le surréalisme (M. Wilson : « Que serait l'Angleterre sans les moutons ? Si j'étais un mouton, je servirais l'Empire avec joie ! »), sont débités par les acteurs avec le plus grand sérieux, leur conférant d'autant plus de potentiel comique. Certains d'entre eux peuvent surprendre aux premiers abords, car ils sont remplis de double sens à forte connotation sexuelle. Ces métaphores, plutôt évidentes, sont à la fois brutes et traitées avec « élégance ». Durant tout le film, le personnage de Cluny Brown ne cesse de vanter ses talents de « plombière » et son amour pour la « tuyauterie ». Pour Claude Chabrol : « De tout temps, Lubitsch a toujours été comme ça, il a utilisé le code Hays pour exprimer des choses coquines, qui ne pourraient l'être si elles avaient été explicites. »

Créé par le scénariste William Hays en 1927 et appliqué en 1934, puis aboli en 1967, le code Hays, lié à la production cinématographique, consiste à instaurer une réglementation éthique refusant crime, méfaits et péchés au cinéma. Devant le potentiel éducatif et surtout propagandiste des images, cette réforme a pour but de maintenir « le cinéma comme divertissement moralement sain ». Néanmoins, tout comme Lubitsch, bon nombre de réalisateurs décident d'intégrer astucieusement des messages subliminaux, métaphores et autres allégories, afin de contourner ces réglementations et véhiculer leurs propos comme ils l'entendent.

Outre les dialogues, la sexualisation dans *La Folle ingénue* atteint son apogée dans la scène où ivre, Cluny Brown s'étale de tout son corps sur le divan, adresse des

regards suggestifs aux protagonistes masculins et se met à miauler avec sensualité. Hilary Ames, gêné, tire les rideaux donnant sur la rue, tandis que Adam Belinski, intrigué, comme nous, spectateurs, reste à ses côtés. Pour Noémie Lvovsky : « *La Folle ingénue* est un film avec une charge érotique et un trouble incroyable. C'est l'histoire d'un serpent et d'une souris. Cluny Brown est une jeune femme qui n'a pas du tout conscience du désir qu'elle suscite, c'est une femme complétement pulsionnelle. » Les comportements subversifs de Cluny Brown et de Belinski viennent contraster avec ceux des autres personnages, en particulier les deux domestiques, ironisant le désir sexuel d'un côté et la pudeur de l'autre. Cette trivialité et cette représentation hautement subversive (pour l'époque) font de *La Folle ingénue* une *sex comedy* avant l'heure.

Pour Natacha Thiéry : « Dans l'expression *sex comedies*, le mot « sex » importe aussi par sa signification en anglais, tantôt neutre (désignant un genre, féminin ou masculin) tantôt ambiguë », et cette ambiguïté est essentielle dans le film de Lubitsch, autant dans les thèmes que dans les personnages, s'inscrivant dans une double dialectique identification-distanciation, frontalité-retenue. Lubitsch suggère le plaisir à travers les gestes et les paroles de ses acteurs, ne cessant d'interpeller le spectateur et le laissant envisager la suite. Pour Jean Douchet, avec *La Folle ingénue*, « la morale du plaisir n'aura jamais de fin. »

Ernst Lubitsch (1892 – 1949)

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

En 1914, engagé par la Union film, il devient populaire avec son rôle dans *Die Firma heiratet* de Carl Wilhelm. Ce dernier lui fera jouer son propre rôle, celui d'un commis israélite dans un magasin de tissus dans *Der Stolz der Firma*. La même année Lubitsch passe à la mise en scène, tourne une longue série de petits films (quasi inconnus du public) avec son scénariste Hans Kräly, et en 1916, il obtient son premier succès derrière la caméra avec *Schuhpalast Pinkus*. Deux ans plus tard avec de plus gros moyens, il développe ses ambitions dans un drame égyptien sous l'idée du producteur Paul Davisohn, *Les Yeux de la momie*, qui remporte un franc succès en Europe. D'après Kräly, le premier duo de Pola Negri et Emil

Jannings, est «le premier drame que la presse allemande ait pris au sérieux.» Lubitsch est d'un point de vue technique très avant-gardiste puisqu'il utilise pour ce film, en 1918, un travelling pour obtenir un effet d'horreur. Il se lance alors dans une série de grandes productions historiques, *Carmen*, mais surtout *Madame Du Barry*, qui sont, malgré leurs imperfections et imprécisions, de grands films historiques occupant une place importante dans le genre. Dans *Madame Du Barry*, Lubitsch vide de sens la Révolution Française et remplace avec finesse ses raisons économiques, sociales et idéologiques par des conflits psychologiques entre les différents protagonistes. Il montre les rois agissant comme tout le monde et insiste surtout sur les décors.

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

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

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

peuvent jouer à Hollywood. Il utilise un acteur dont la notoriété accroît à cette période, Adolphe Menjou, tout d'abord dans *Paradis défendu* (1924), puis la même année dans *Comédiennes*. Son élégance a séduit Lubitsch qui fut influencé par *L'Opinion publique* (1923) de Chaplin. Ses films muets, hormis le premier et le dernier, forment un ensemble harmonieux parfaitement représentatif de son talent et sont pour un grand nombre de cinéphiles l'apogée de sa carrière.

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

Sources :

- Eisenschitz Bernard, « Anthologie du cinéma n° 23 – Lubitsch », janvier 1967
- Nacache Jacqueline, « Lubitsch », 1987
- Thiéry Natacha, « Lubitsch, les voix du désir : les comédies américaines (1932-1946) », 2007

Filmographie sélective :

1918 : Heyer Berlin
1918 : Les Yeux de la momie
1918 : Je ne voudrais pas être un Homme (*Ich möchte kein Mann sein*)
1919 : Madame Du Barry (*La Du Barry*)
1919 : La Princesse aux huîtres
1919 : La Poupée
1920 : Roméo et Juliette dans la neige
1920 : Anne Boleyn
1921 : La Chatte des Montagnes
1923 : Rosita
1924 : Trois Femmes (*Three Women*)
1924 : Paradis défendu (*Forbidden paradise*)
1925 : Les Comédiennes (*Kiss me again*)
1926 : Les Surprises de la T.S.F (*So this is Paris?)*
1927 : Vieil Heidelberg (*The Student Prince in Old Heidelberg*)
1928 : Le Patriote (*The Patriot*)
1929 : Un Eternel Amour (*Eternal Love*)
1929 : Parade d'amour (*The Love parade*)
1930 : La Revue Paramount (*Paramount on parade*)
1931 : Le Lieutenant souriant (*The Smiling Lieutenant*)
1932 : L'Homme que j'ai tué (*The Man I killed*)
1932 : Une heure avec vous (*One hour with you*)
1932 : Si j'avais un Million (*If I Had a Million*)
1933 : Sérénade à trois (*Design for Living*)
1934 : La Veuve joyeuse (*The Merry Window*)
1938 : La Huitième Femme de Barbe-Bleue (*Bluebeard's eighth wife*)
1939 : Ninotchka
1939 : Rendez-vous (*The Shop Around the Corner*)
1941 : Illusions perdues (*That Uncertain Feeling*)
1942 : Jeux dangereux (*To Be or Not to Be*)
1943 : Le Ciel peut attendre (*Heaven Can Wait*)
1946 : La Folle ingénue (*Cluny Brown*)
1948 : La Dame au manteau d'hermine (*That Lady in Ermine*)

LUNDI 6 NOVEMBRE - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Soirée présentée par Thomas Anquetin

L'Aventure de Mme Muir (*The Ghost & Mrs. Muir*)

De Joseph L. Mankiewicz

(1947)

Etats-Unis / Noir et Blanc / 1h40

Réalisation : Joseph L. Mankievicz
Scénario : Philip Dunne
Photographie : Charles Lang
Direction artistique : Richard Day et George Davis
Décors : Thomas Little, Stewart Reiss et Oleg Cassini
Son : Bernard Freericks et Roger Heman
Montage : Bernard Herrmann
Production : Fred Kohlmar

Interprétation :
Mme Muir : Gene Tierney
Capitaine Gregg : Rex Harrison
Miles Fairley : George Sanders
Martha : Edna Best
Anna : Natalie Wood

© Swashbuckler

Voilà un an que le mari de Lucy Muir est décédé. Cette dernière vit sous le même toit que sa belle-famille avec sa fille Anna et sa domestique Martha ; situation qu'elle subit. Le temps du deuil est passé et elle désire retrouver une indépendance en vivant dans sa propre demeure. Elle peut subvenir à ses besoins grâce aux actions que lui a laissées son défunt époux. Son choix de location se porte sur une habitation au prix dérisoire car hantée par le fantôme d'un capitaine de navire nommé Gregg dont le portrait trône dans la chambre principale. Ce dernier est un vieux loup de mer un peu rustre qui se laisse apprivoiser par la belle veuve, au point d'établir quelques marchés entre eux. Une complicité amoureuse naît, remise en cause par l'apparition d'un homme – en chair et en os – qui courtise Lucy.

Alors sous le joug des studios de la *20th Century Fox* et du producteur Darryl Zanuck avec qui il est lié par contrat jusqu'en 1951, Mankiewicz signe ici son troisième film.

Le cinéaste débute à peine la réalisation puisqu'il a démarré cette activité l'année précédente pour remplacer Ernest Lubitsch sur *Le Château du dragon* (Dragonwyck). Après cette première expérience, il enchaîne des productions rapides à petit budget. *L'aventure de Mme Muir* a été tourné en quelques semaines, du 29 novembre 1946 au 13 février 1947, et est une adaptation d'un roman de R. A. Dick (pseudonyme de Joséphine Leslie). Mankiewiecz n'en a pas écrit le scénario et a donc pu s'intéresser à la réalisation technique du film qui, en effet, est brillante. Le réalisateur joue d'une mise en scène attrayante pour les apparitions et interventions du fantôme : rire tonitruant dont seul Rex Harrison a le secret, lumières qui s'éteignent, fenêtres s'ouvrant avec fracas, mouvements de caméra révélant sa présence par travelling arrière, etc. Mais c'est surtout le portrait du défunt matelot qui est à la fois le premier élément qui fait glisser le récit dans le fantastique et le cœur de quelques gags plaisants.

La relation entre les deux principaux protagonistes est surréaliste car impossible du fait que l'un appartient au monde physique et l'autre au monde des esprits. Mme Muir, dans son désir d'indépendance, souffre de solitude, s'enferme de plus en plus dans sa maison en bord de mer, éloignée de la civilisation et des grandes villes. Ses sentiments pour le Capitaine Gregg la confortent dans son isolement. Elle se satisfait d'une relation absolue, fantasmée. Leur complicité est réjouissante mais irréelle. La réalité, justement, et même si elle va être désirée, est rude à vivre, car la vérité de ce monde peut être source de tourments et Mme Muir n'y échappera pas.

Les femmes, chez Mankiewicz, sont des héroïnes du quotidien qui subissent la pression sociale d'une société patriarcale qui les stigmatise dans leur rôle de mère au foyer, de femmes fragiles et naïves, incapables de vivre par elles-mêmes. Ici, Mme Muir est une mère célibataire qui se laisse porter par ses rêves, que cela plaise ou non.

Sources :

- Cinéma n°270, Alain Carbonnier et Dominique Rabourdin
- Cinéma n°313, Dominique Rabourdin
- Positif n°511, Karine Hilebrand
- *Guide des films*, Jean Tulard, Edition Robert Lafont (2005)

Joseph L. Mankiewicz (1909 - 1993)

« Depuis que le cinéma s'est compromis en se mettant à parler, il a le devoir de dire quelque chose », a déclaré Joseph L. Mankiewicz, l'homme qui a écrit parmi les plus beaux dialogues de l'histoire du cinéma. Scénariste depuis 1929, de *Si j'avais un million* d'Ernst Lubitsch, de *L'Ennemi public N°1* de W.S. Van Dyke, de *Notre Pain quotidien* de King Vidor, puis producteur, depuis 1936, de *Furie* de Fritz Lang, de *Mannequin*, *Trois camarades*, *L'Ensorceleuse* , *Le Cargo maudit*, *Tous les quatre* de

Frank Borzage, *Indiscrétions* de George Cukor, *La Femme de l'année* de George Stevens, et enfin metteur en scène de l'opéra de Puccini, « La Bohème » au Metropolitan Opéra de New-York en 1952, on peut dire que Joseph L. Mankiewicz a parcouru à la fois l'aventure Hollywoodienne dont il a été un sérieux pilier tout en défendant une œuvre personnelle dans un style reconnaissable entre tous.

La mise en scène de Mankiewicz repose donc sur la dynamique de la parole. Elle est, d'apèrs Jean Douchet,le véhicule de l'extrême intelligence qui habite ses personnages et les pousse à marquer d'une empreinte éternelle, par l'édification d'une œuvre, leur passage en ce monde ». Un réalisateur, dont le scénario et la continuité dialoguée sont pour l'essentiel dans la réussite d'un film, sera sobre sur le plan technique. Il faut être à l'écoute des mots. Joseph Mankiewicz méprise souverainement l'esbroufe. Néanmoins, deux procédés seront fréquemment utilisés autour des plans fixes pour les mettre en valeur, les mouvements à la grue et certains effets de zoom. Mankiewicz disait également - et il le montre magistralement dans *L'Aventure de Madame Muir* -: « J'ai toujours été intéressé par les interférences entre le passé et le présent. L'un n'existe pas sans l'autre mais je ne crois pas au flash-back en tant que truc ». Pour les plans qui brassent l'espace, rappelons-nous le magnifique prologue de La Comtesse aux pieds nus ou cette scène sublime de Gene Tierney marchant sur la plage dans *L'Aventure de Madame Muir*.

Le réalisateur est donc au service du récit. Un procédé de narration dont Mankiewicz est passé maître avec Orson Welles, le flash-back donne une multiplicité des points de vue sur les personnages. On l'aura compris, c'est un magnifique raconteur d'histoires. L'utilisation du flash-back dans *La Comtesse aux pieds nus* (1954) permet de montrer deux points de vue différents sur des mêmes faits évoqués. C'est le regard – le cadrage – qui change. Ensuite de flash-back en flash-back dans une construction en escalier, le mystère de la Comtesse (très très belle Ava Gardner) s'éclaircit. On nous propose un véritable suspense narratif.

Le verbe est le moyen utilisé par les personnages de Mankiewicz pour être dans le monde, « un murmure s'élevant dans l'univers pour signaler la présence d'un être, dont la grandeur vient de l'aveu de sa faiblesse » dit encore joliment Jean Douchet dans « Les cahiers du cinéma ». La parole devient l'instrument qui permet aux âmes noires de fomenter des complots, des intrigues ou des machinations. Elle est également un signe. Cette parole peur être magique, mais hélas aussi illusion. Elle se présente parfois comme l'ennemi des protagonistes.

Mankiewicz, à propos de la Nouvelle vague : « Les jeunes cinéastes d'aujourd'hui ne pensent qu'à mettre leur caméra sous le bras ou derrière leur tête, ce qui ne met en cause aucune technique. C'est plein de bruit et de fureur mais c'est une histoire contée par un idiot car elle ne signifie rien. Ils n'ont rien à dire parce que pour avoir quelque chose à dire, il

faut du temps. Il faut mûrir. Apprendre. Il faut connaître ce lieu d'où l'on parle…C'est très intéressant de détruire les formes existantes lorsque c'est pour leur en substituer d'autres… Mais lorsque l'on ne propose rien d'autre que la destruction d'une forme pour elle-même, alors on ne va nulle part. Il n'y a plus d'art possible. » (Entretien avec Joseph L. Mankiewicz par Jacques Bontemps et Richard Overstreet, Cahiers du cinéma n°178, mai 1996).

Filmographie

1946 : Le Château du Dragon
1946 : Quelque Part dans la nuit
1947 : The Late George Apley
1947 : L'Aventure de Madame Muir (*The Ghost and Mrs Muir*)
1948 : Escape
1949 : Chaînes conjugales
1949 : La Maison des Étrangers
1950 : La Porte s'ouvre
1950 : Ève
1951 : On murmure dans la ville
1952 : L'Affaire Cicéron
1953 : Jules César
1954 : La Comtesse aux pieds nus
1955 : Blanches Colombes et Vilains Messieurs
1955 : Un Américain bien tranquille
1959 : Soudain l'Eté Dernier
1963 : Cléopâtre
1967 : Guêpier pour Trois Abeilles
1970 : Le Reptile
1972 : Le Limier

Source

Catalogue Cinémathèque de Tours 2008 - 2009

LUNDI 13 NOVEMBRE - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Du muet au parlant
Deux films de Julien Duvivier

Au Bonheur des Dames

(1930)

France / NB / 1h25

Réalisateur : Julien Duvivier
Scénario : Noël Renard
d'après l'œuvre originale d'Emile Zola
Assistant réalisateur : Marcel Dumont
Producteur : Marcel Vandal et Charles Delac
Directeur de la photographie : Armand Thirard
Décorateur : Christian-Jaque

Interprétation :
Denise Baudu : Dita Parlo
Octave Mouret : Pierre de Guingand
Madame Desforges : Germaine Rouer
Clara : Ginette Maddie
Baudu : Armand Bour
Pauline : Andrée Brabant

© Tamasa

Adaptation fidèle du roman de Zola, Au Bonheur des dames conte l'histoire de Denise, jeune fille de province, qui décide de venir s'installer chez son oncle Baudu à Paris. Ce dernier, propriétaire d'une draperie, est criblé de dettes, concurrencé par la boutique d'en face, « Au Bonheur des dames », véritable temple de la consommation pour les femmes de l'époque. Octave Mouret, le propriétaire, s'accapare petit à petit tout le quartier et met à l'amende tous les petits commerces de la rue. Tandis que la misère s'installe, Denise, attirée par cette réussite, cède à la tentation de travailler chez Mouret. Ce dernier, séduit par sa beauté, accepte de l'engager. Cette trahison et la détresse qui en découle chez Baudu, sèment rapidement le chaos jusqu'à l'irréversible…

Julien Duvivier voulait adapter son film à la vague du parlant qui arrivait sur le cinéma français de l'époque en le sonorisant, mais c'est finalement la version muette qui a perduré. Il adapte le roman de Zola et le transpose dans le contexte socio-économique des années vingt. Le monde change, le monopole des

grands magasins est gouverné par le progrès et la mécanisation. Afin d'amplifier et de glorifier cette idée de progrès, on utilise ici des travellings vertigineux et des astuces, tels le « Match shot » qui consiste a filmer des modèles réduits de bâtiments en contre plongée de manière à créer l'illusion.

Le montage et les prises de vue pour les scènes de mouvement sont particulièrement osés. Dès les premières minutes, l'arrivée de Denise à Paris nous offre le regard d'une caméra dynamique qui se faufile dans le trafic et présente au mieux la magnificence de la réclame du grand magasin « Au Bonheur des dames » (on notera notamment l'étonnante chorégraphie des hommes-panneaux, publicité mouvante et tape-à-l'œil). La présentation du « harem » de mannequins est également très stylisée. Duvivier cadre tour à tour chaque partie du corps de ces femmes qui s'apprêtent à être l'objet de soins. Celles qu'on ne pomponne pas, chahutent et jouent à saute-mouton en tenues légères. C'est donc sans surprise que Denise reçoit l'ordre frivole et détaché de se dévêtir. Elle se retrouve paradoxalement seule, dans cette pièce immense remplie de regards moqueurs. Sa détresse ne semble pas déranger les occupants de la salle toujours lubriques et gouailleurs.

La densité des mouvements et la ferveur des employés est parfaitement mise en scène et devient un art. Duvivier fait preuve de prouesses visuelles et esthétiques. La scène du plongeon au ralenti et sous plusieurs angles de vue est impressionnante de maîtrise et d'une efficacité indéniable. La rapidité, l'empressement de la foule à passer les maillots de bain sont orchestrés à merveille par une succession de plans sur le bas des cabines, sur les pieds des jeunes gens trépignant et s'enchevêtrant dans leurs costumes de bain.

La qualité du montage fait le passage entre les décors réels et le studio sans que l'on s'en rende compte, le réalisateur filme des actions qui appellent le son, la musique. Ce travail technique sert également le côté dramatique du film. La scène des soldes avec sa frénésie de consommation coïncide avec la destruction du quartier et avec le malaise de Geneviève, la fille Baudu. Le parallèle entre cette joie à l'extérieur et la misère chez les Baudu se poursuit au moment de la mort de la jeune fille. Baudu chasse Mouret de chez lui et tombe sur des huissiers chargés de saisir ses biens. Le vieil homme est abattu, son visage est livide. Duvivier continue alors son jeu de destruction et par un montage soigné, enchaîne les gros plans sur Baudu et les murs qui s'écroulent, les coups de pioche semblant s'abattre sur le crâne du pauvre homme. Il finit par entrer dans une folie furieuse et violente, entraînant le spectateur dans une vision apocalyptique de la destruction et du progrès.

Echec commercial à sa sortie, *Au Bonheur des Dames* est un adieu, une ode au muet de Duvivier, à qui la Cinémathèque française n'hésitera pas à apporter son crédit.

Julien Duvivier (1896-1967)

Julien Duvivier est né à Lille en 1896. Il a marqué le cinéma français de la période 1930-1960. Il entre dans le monde du spectacle par le biais du théâtre et commence à jouer à l'Odéon en 1916, sous la direction d'André Antoine. En 1918, il entame son parcours au cinéma chez Gaumont comme assistant d'André Antoine (*Le Coupable*, 1917) de Louis Feuillade et Marcel Lherbier.

Il réalise son premier film en 1919, *Haceldama*. A partir de 1922, il débute une longue série d'adaptations littéraires (*Les Roquevillard*, 1922 d'après Henry Bordeaux ; *Poil de carotte*, 1925, d'après Jules Renard ; *L'Abbé Constantin*, 1925, de Ludovic Halévy, et une adaptation du roman Emile Zola « Au Bonheur des dames », 1929, qui sera son dernier film muet). Après avoir réalisé une vingtaine de films muets, Julien Duvivier affirme son originalité avec l'arrivée du parlant. Alors que la plupart des cinéastes se lancent dans le théâtre filmé, il choisit une fois de plus d'adapter un roman, *David Golder* d'Irène Nemirovsky, en 1930. Il offre dans ce film son premier rôle parlant à Harry Baur (qui a joué dans *Poil de carotte* et interprètera plus tard Maigret dans *La Tête d'un homme* (1932) et remporte ainsi son premier succès. La révolution du parlant place tout à coup Duvivier parmi les grands réalisateurs français de l'époque, aux côtés de Jean Renoir, René Clair, Jacques Feyder ou Marcel Carné. Outre *David Golder*, il réalisera deux autres films originaux, *Les Cinq Gentlemen maudits* et *Allo Berlin ? Ici Paris !*

En 1934, Julien Duvivier produit sa première collaboration avec l'acteur Jean Gabin lors du tournage de *Maria Chapdelaine*. En 1935, il exprime l'éxotisme de la légion étrangère dans *La Bandera*, l'air du temps dans *La Belle Equipe* en 1936, le romantisme de la pègre avec *Pépé le Moko* en 1937.

Le succès de *Pépé le Moko* lui permet d'être remarqué par la Metro Goldwin Mayer qui lui propose de diriger une comédie musicale, *La Grande Valse* (*The Great Waltz*), une biographie de Johann Strauss. Ce grand passionné du cinéma ne cesse plus de tourner. Ses engagements auprès des studios américains lui permettent de quitter la France en 1940, après *La Fin du jour* (1938) et *La Charrette fantôme* (1939). Il y tournera *Lydia* en 1941, *Six Destins* en 1942, *Obsessions* en 1943. En 1944, il adapte *Pépé le Moko* sous le titre *The Imposter* (*L'Imposteur*), avec Jean Gabin.

À son retour en France, il éprouve quelques difficultés pour retrouver sa popularité d'antan. En 1946, son film *Panique* est un échec, tant critique que public. La critique lui reprocha une volonté de retour au réalisme poétique d'avant-guerre. Cependant, il poursuivra ses tournages, notamment en Angleterre, où il met en scène *Anna Karenine* (1948) avec Vivien Leigh, et en Espagne, avec *Black Jack* (1950). C'est en 1951 avec *Le petit Monde de Don Camillo* que Duvivier retrouve un succès populaire. Il inaugure avec ce film, une longue série avec Fernandel. Il donnera plus tard une suite à *Don Camillo* : *Le Retour de Don Camillo* en

1953. Son dernier grand film est *Pot Bouille*, qui combine le réalisme sinistre du roman de Zola et la farce populaire. Peu de temps après le tournage de *Diaboliquement vôtre*, en 1967 (son 71e film), Duvivier meurt à l'âge de 71 ans, dans un accident de voiture, après une carrière de plus d'un demi-siècle.

Filmographie

1919 : Haceldama ou le Prix du sang
1920 : La Réincarnation de Serge Renaudier (film détruit dans un incendie)
1922 : Les Roquevillard
L'Ouragan dans la montagne
Le Logis de l'Horreur
1923 : L'Oeuvre immortelle
Le Reflet de Claude Mercoeur
1924 : Credo ou la Tragédie de Lourdes
Cœurs farouches
La Machine à refaire la vie
1925 : L'Abbé Constantin
Poil de carotte
1926 : L 'Homme à l' Hispano
L'Agonie de Jérusalem
1927 : Le Mystère de la tour Eiffel
1928 : Le Tourbillon de Paris
1929 : La Divine Croisière
La Vie miraculeuse de Thérèse Martin
1930 : Au Bonheur des Dames
1931 : David Golder (premier film parlant du réalisateur)
Les Cinq Gentlemen maudits
1932 : Poil de Carotte
La Vénus du Collège
Allo Berlin ? Ici Paris !
1933 : La Tête d'un homme
Le Petit Roi
La Machine à refaire la Vie
1934 : Le Paquebot Tenacity
Maria Chapdelaine
1935 : Golgotha
La Bandera
1936 : La Belle Equipe
Le Golem
1937 : L'Homme du jour
Pépé le Moko
Un Carnet de bal
1938 : Toute la ville danse

1939 : La Fin du jour
1940 : La Charrette fantôme
Untel père et fils
1941 : Lydia
1942 : Six Destins
1943 : Obessions
1944 : L'Imposteur
1946 : Panique
1948 : Anna Karenine
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
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

LUNDI 13 NOVEMBRE - 21h15 - CINEMAS STUDIO

Du muet au parlant
Deux films de Julien Duvivier

David Golder

De Julien Duvivier

(1931)

France / Noir & blanc / 1h26

Réalisation : Julien Duvivier
Scénario : Julien Duvivier,
d'après le roman d'Irène Némirovsky
Photographie : Georges Périnal
Décors : Lazare Meerson
Montage : Jean Feyte
Musique : Walter Goehr

Interprétation :
David Golder : Harry Baur
Joyce Golder : Jackie Monnier
Gloria Golder : Paule Andral
Marcus : Jacques Grétillat
Hoyos : Gaston Jacquet
Alec : Jean Bradin

© Tamasa

David Golder est un Juif russe venu en France pour y faire fortune. Mais accablé par les remords d'avoir ruiné son ami Marcus qui se suicide quelques minutes après leur rencontre, Golder est frappé par une crise d'angine de poitrine. Il ne vit depuis lors que pour sa fille Joyce, tendrement chérie, alors qu'elle est fausse, frivole et cupide. Cependant, sa femme Gloria lui révèle que Joyce n'est pas sa fille. Apprenant cela, Golder décide de provoquer sa propre ruine, entraînant avec lui tous ceux qui lui font confiance.

David Golder est une étape importante dans la carrière de Julien Duvivier : non seulement c'est le premier film parlant du cinéaste, mais en plus il marque le début d'une longue et importante collaboration avec l'acteur Harry Baur, les deux jouissant alors d'une considérable reconnaissance critique avec le film. En effet, c'est le cinéaste lui-même qui insiste pour engager Harry Baur, pourtant évité par les producteurs à cause de sa mauvaise réputation due à son fort caractère. Mais Marcel Vandal et Charles Delac, producteurs

fidèles à Duvivier, concèdent finalement sa demande, et la vedette des plateaux de théâtre est engagée.

L'œuvre est une adaptation d'un roman du même nom d'Irène Némirovsky, publié en 1929. La jeune romancière de 26 ans, qui provient d'une riche famille juive russe qui fut chassée de Russie par la révolution de 1917, n'en revient pas d'un tel succès pour son livre. Quant au film, il reste fidèle au roman, que ce soit dans le déroulement de son récit ou dans l'atmosphère sombre qui s'en dégage. Julien Duvivier déclare dans un entretien pour le n°117 de *Pour Vous* (12 février 1931) : « J'ai moi-même composé le dialogue, bien entendu, en m'inspirant constamment du livre de Mme Irène Némirovsky. »

Le film respecte en effet l'esprit du roman, d'une noirceur totale, dépeignant une humanité cupide et cynique. Aucun sentiment ne s'exprime dans cet univers où l'argent et la manipulation semblent être rois, et l'amour une comédie, voire une faiblesse. Seul Golder, homme tout aussi cupide que les autres personnages, continue de vouloir vivre grâce à l'amour qu'il porte à sa fille, et poursuit ses négociations pour subvenir aux besoins de sa fille capricieuse, ce qui amène sa perte. Duvivier décrit alors un univers manipulé par les femmes, et pourtant, c'est bien Harry Baur qui est remarqué pour sa prestation, avec son jeu tout en maîtrise et sobriété. Ayant toutefois déjà tourné à l'époque du muet, Harry Baur est révélé au grand public avec ce rôle, la presse l'acclamant pour sa puissante prestation.

Le tournage du film devait débuter en septembre 1930, mais il est repoussé pour des questions de distribution : on n'avait toujours pas trouvé l'interprète de Joyce Golder. Finalement, c'est Jackie Monnier qui est choisie, et le tournage démarre en octobre pour s'achever un mois plus tard. Le film sort sur les écrans le 6 mars 1931. Il est également présenté à la toute première édition de la Biennale de Venise en août 1932. Marquant le premier succès retentissant du cinéaste, *David Golder* est acclamé par la presse, et Marcel Carné écrit dans *Cinémagazine* : « Une œuvre puissante, âpre, dure. Une œuvre éminemment intéressante, réussie. » Ce qui est reconnu est l'intelligence du cinéaste pour allier les qualités artistiques du cinéma muet à la nouveauté du sonore.

Dans la première séquence, Duvivier fait preuve d'une grande maîtrise du son : à travers un rythme effréné où s'enchaînent les plans d'un train, d'un avion, d'un bateau ou d'une foule d'hommes d'affaires, parfois avec des surimpressions, un homme annonce à l'oreille d'un autre : « Méfiez-vous, Monsieur Golder est une fripouille », puis un autre qui déclare « Golder, mon vieux, c'est un grand bonhomme ». Sans même l'avoir vu en personne, David Golder est présenté, à travers la succession rapide des images et les conversations entre des hommes comme un émigré russe venu s'enrichir en France, homme ni bon ni mauvais. Ainsi, la séquence d'ouverture frappe par l'habileté de l'emploi du son, qui ne donne pas simplement à entendre, mais qui participe à la mise en scène

en étant un contrepoint à l'image. Dans cette scène, les paroles n'auraient pas pu être remplacées par un carton, au risque de briser le rythme frénétique.

Malgré cela, le film peut sembler avoir vieilli. En 1930, le cinéma sonore venait à peine de faire son entrée en France, et dans certaines scènes, on peut s'apercevoir qu'aucune hiérarchisation des sons n'est opérée. Lorsque Golder rejoint sa femme, qui a organisé une fête dans leur maison de campagne, le bruit des pas des danseurs est au même niveau sonore que les dialogues, il n'y a pas de filtre, pas de micros directionnels. Cette absence de mixage amène cependant une autre dimension, celle du réalisme passant par la bande son.

De plus, comme l'a souligné Jean-Paul Coutisson dans un article publié dans *Comœdia*, *David Golder* est « le premier film parlé français qui ait conservé l'apport d'une technique vieille de trente ans, mais qui se soit enrichi […] en employant la nouvelle formule. » En effet, à l'époque les films tournés en sonore ne se faisaient qu'en studio, et du fait des nouveaux équipements assez imposants, la caméra devait être fixe. Duvivier refuse cette contrainte et filme des scènes en extérieur, tout en tenant à garder une liberté de mouvement de la caméra, maîtrise acquise avec l'âge d'or du cinéma muet.

David Golder reste donc un film important dans la carrière du cinéaste, non seulement pour sa reconnaissance critique et publique presque unanime, mais également parce qu'il permet de rendre compte des bouleversements autant techniques qu'artistiques qu'a connu le cinéma français, voire mondial, avec les révolutions sonores.

Biographie et filmographie : p. 44

Sources :

- Site de la Cinémathèque Française
- Eric Bonnefille, *Julien Duvivier, le mal aimant du cinéma français*, volume 1 : 1896 - 1940, collection Champs Visuels, L'Harmattan
- *Pour Vous*, 12 février 1931, n°117

LUNDI 20 NOVEMBRE - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Mémoire filmée de Tours

Soirée présentée par Jean-Benoît Pechberty de Ciclic

Durée : 1h environ

La Cinémathèque de Tours et Ciclic vous invitent à remonter le temps à travers une projection exceptionnelle rassemblant des images tournées par des cinéastes amateurs à Tours et ses environs depuis les années 1920. Vous découvrirez parmi les premiers films tournés au milieu des années 1920 en Touraine par l'industriel Georges Caron, le jardin botanique de Tours en 1935, le fête foraine de Tours et son défilé de chars décorés en 1937, Tours en temps de guerre entre 1939 et 1945 filmé par Jean Rousselot, la construction du Grand Passage en 1950, la venue de De Gaulle à Saint-Symphorien en 1960, les manifestations de mai 68 à Tours, les vendanges à Vouvray filmées par les photographes tourangeaux Arsicaud à la fin des années 1960 ou encore l'effondrement du pont Wislon et sa reconstruction en 1978. Ce n'est qu'un avant-goût du programme de projection. D'autres films attendent les spectateurs !

Ciclic, qu'est-ce que c'est ?

Ciclic est l'agence régionale du Centre – Val de Loire pour le livre, l'image et la culture numérique. C'est un établissement public de coopération culturelle créé à l'initiative de la Région Centre et de l'État. Le pôle patrimoine de Ciclic a été créé en 2006. Son objectif est de repérer, collecter, sauvegarder et valoriser les films réalisés dans la région par les cinéastes amateurs et professionnels depuis les débuts du cinéma. Depuis sa création, des milliers de films ont pu être redécouverts (environ 17 000 aujourd'hui). Ces films sont aujourd'hui conservés dans des conditions idéales de température et d'humidité. Ils sont répertoriés dans une base de données documentaire, numérisés et consultables en ligne sur le site internet Mémoire, à l'adresse memoire.ciclic.fr.

Texte : Ciclic

LUNDI 27 NOVEMBRE - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Hommage à Jean Rouch

Une soirée, deux films

Jaguar

(1967)
France / Couleurs / 1h29

Réalisation : Jean Rouch
Photographie : Jean Rouch
Montage : Josée Matarosso, Liliane Korb, Jean-Pierre Lacam
Son : Damouré Zika
Production : Les Films de la Pléiade

Interprétation :
Damouré : Damouré Zika
Lam : Lam Ibrahima Dia
Illo : Illo Gaoudel Touré

Lam, Illo, Damouré sont trois jeunes Nigériens qui décident de quitter leur village pour se rendre en Côte de l'Or (ancien nom du Ghana) dans l'espoir de faire fortune. Après s'être livrés aux cérémonies qui conjurent le mauvais sort et avoir consulté un grand magicien, les trois compagnons partent à pied vers le sud. Au premier carrefour, sur le conseil du grand magicien, ils se séparent. Illo travaille au port d'Accra et Damouré devient un « jaguar », un jeune galant à la mode, tandis que Lam tient une boutique sur le marché de Kumassi. Damouré convainc Illo de rejoindre le troisième à Kumassi, où ensemble, ils s'associent pour fonder la société « Petit à petit, l'oiseau fait son bonnet ».

Tourné en 1954 mais achevé en 1967, *Jaguar* a pu quelque peu dérouter les spectateurs à sa sortie, en inaugurant une forme de narration inédite, à mi-chemin entre le documentaire et la fiction. Le tournage n'était pas préparé en avance, Jean Rouch décidait le matin même avec ses acteurs ce qu'il allait tourner dans la journée, seul avec sa caméra à l'épaule. Ce n'est que treize ans plus tard, suite à trois projections du film (avec un montage différent de celui qu'on connaît aujourd'hui), que le réalisateur a eu l'idée de faire dialoguer ses acteurs sur les images tournées treize ans auparavant. Par ailleurs, pour des raisons commerciales, Jean Rouch se voit contraint de couper le film, qui durait au départ 2h30. Procéder à une coupure de son film est toujours un choix difficile pour le réalisateur, alors Jean Rouch a décidé de supprimer

toutes les scènes qui étaient communes ou rappelaient celles de *Maîtres fous* et *Mammy Water*, deux autres films tournés à la même époque, afin de pouvoir garder les redites des personnages, les répétitions dans leurs dialogues, qu'il jugeait essentielles : « quand les gens se répètent, c'est qu'il y a une raison, une nécessité » (*Cahiers du cinéma* n°195).

Jaguar est un film qui introduit des éléments de fiction, par une technique asynchrone (le son est enregistré ultérieurement en studio, sans qu'il n'y ait de relation causale entre ce qui est montré et ce qui est dit), dans un contexte documentaire. Ainsi, Jean Rouch est moins un documentariste au sens classique qu'un conteur d'histoires, puisque les acteurs ne sont pas réellement ce qu'on nous présente dans l'histoire, ils improvisent chaque jour de tournage et commentent les images, narrent leur propre histoire plus qu'ils ne refont les dialogues. *Jaguar* est donc bien le carnet de bord d'un voyage initiatique de trois personnages. En donnant ainsi un droit de regard sur le scénario du film aux acteurs, Jean Rouch redéfinit le film documentaire : le spectateur découvre le continent d'après le regard des trois Nigériens eux-mêmes. On peut alors y voir une manière de bannir tout propos colonial.

Ainsi, pour Jean Rouch, ces scènes filmées, qui ne prétendent pas enregistrer une réalité pure, permettent une représentation plus juste qu'un simple documentaire colonial. En effet, comme ce sont les acteurs eux-mêmes qui commentent leur découverte de la mer pour la première fois, ou la traversée de régions où l'on parle une langue locale qui leur est inconnue ; on découvre alors le monde à travers leur regard, plus qu'à travers le regard de Jean Rouch. Ce film traite de fait d'un autre point de vue du heurt des cultures, celui des Nigériens face à d'autres régions locales : lors d'une scène, un des acteurs commente à propos des habitants d'une région « ce n'est pas parce qu'ils sont nus qu'il faut se moquer d'eux. Le bon Dieu a voulu qu'ils soient comme ça ».

Par conséquent, Illo, Lam et Damouré ont trois rôles qui s'interpénètrent et se confondent : ils sont à la fois acteurs, personnages et anthropologues. Comme le dit Jean Rouch en voix off vers la fin du film, « ces jeunes gens qui rentrent chez eux, ce sont les héros du monde moderne. Ils ne ramènent pas des captifs comme leurs ancêtres du siècle dernier, ils ramènent des bagages, ils ramènent de merveilleuses histoires, ils ramènent des mensonges. » Ces histoires, ces mensonges permettent alors de révéler le réel à travers les obsessions, les pensées, et les commentaires souvent porteurs d'humour des trois personnages sur une époque déjà révolue lors de la sortie du film (entre le moment du tournage et la sortie commerciale du film, la Côte de l'Or avait acquis son indépendance et s'était proclamée République du Ghana).

Avec ce film, Jean Rouch illustre ce qu'il appelait « l'anthropologie partagée », affirmant que l'objectivité de l'ethnographe est un leurre, en ce sens où l'objectivité de la caméra est impossible. Il préfère mettre en place une relation avec les sujets filmés, afin

que l'interaction entre lui et eux soit au cœur du film ; l'œuvre se construit de ce fait avec les acteurs. Cette idée aboutit à l'interpénétration du réel et de la fiction, ce qui permet donc à Jean Rouch d'affirmer son rôle de cinéaste à part entière, mais qui traite de thèmes anthropologiques au sens large, avec un respect sincère des identités culturelles et ethniques des sujets filmés.

Sources :

- *Cahiers du cinéma*, novembre 1967, n°195, entretien avec Jean Rouch réalisé par Jean-André Fieschi et André Téchiné
- Jean-Loup Passek (et al.), *Dictionnaire du cinéma*, 2001, Larousse (Paris)
- *Image et son*, janvier 1972, n°256, article de Guy Gauthier

Jean Rouch (1917-2004)

Diplômé de l'Institut d'ethnologie où il eut comme professeur Marcel Griaule (célèbre ethnologue français spécialisé dans la culture des Dogons, qui a inauguré l'ethnologie de terrain, et fut professeur à la Sorbonne de 1943 jusqu'à sa mort), docteur ès lettre et ingénieur civil des Ponts et Chaussés, chargé de recherches au CNRS, Jean Rouch était d'abord un explorateur et un ethnographe. C'est dans le cadre de recherches ethnographiques pour l'école des Ponts et Chaussés qu'il se rendit pour la première fois au Niger et au Sénégal en 1941. Puis en 1946, avec deux amis, il descendit tout le Niger en pirogue, équipé d'une petite caméra ; de ce voyage il revint avec son premier film, *Au Pays des mages noirs* qui était diffusé en complément de *Stromboli* de Rossellini. En 1952, il fonda avec André Leroi-Gourham le Comité du film ethnographique du Musée de l'Homme. En 1987 il est nommé président de la Cinémathèque française, titre pour lequel il est réélu en 1990.

Au début de sa carrière, sa caméra était utilisée à des fins ethnographiques. Il menait en effet ses études de terrain avec une caméra 16 mm, filmant le quotidien et les pratiques rituelles des peuples du Niger. Étant son propre opérateur, il tournait donc avec une équipe très réduite afin d'enregistrer les événements au cœur de l'action, caméra à la main, et dans leur continuité. Puis, alors qu'il projetait ces documents bruts aux gens qu'il filmait, il se rendit compte de l'impact du film sur les spectateurs. Il abandonna alors l'idée de faire des films selon une sorte d'objectivité scientifique, pour s'investir dans les scènes qu'il filme, au travers notamment du commentaire. Il a déclaré en effet que l'ethnologie « est une discipline militante en ce sens que si des gens s'adonnent à l'ethnologie, quittent leur pays pour aller étudier d'autres groupes, ce n'est pas simplement par curiosité : c'est en fait parce qu'ils contestent leur propre civilisation. » Cependant, à sa sortie en 1954 et pourtant primé à Venise cette même année, le film *Les Maîtres fous*

déclencha un scandale, Jean Rouch étant accusé de véhiculer des positions racistes et un regard entomologiste. Marcel Griaule et de jeunes Africains qui ont assisté à la première projection au Musée de l'Homme lui demandèrent même de détruire le film. Il ne le fit pas, expliquant plus tard que « tant que l'anthropologue-cinéaste, soit par scientisme, ou par honte idéologique, se dissimulera derrière un incognito confortable, châtrera irrémédiablement ses films qui rejoindront dans nos cinémathèques les documents d'archives réservés à quelques spécialistes. »

Jean Rouch était toujours accompagné de la même équipe, constituée notamment de Damouré Zika, dont il fit la connaissance dès son premier voyage en 1941, acteur mais aussi co-scénariste ou assistant réalisateur sur certains de ses films. Cette complicité avec ses acteurs souligne l'intérêt de Jean Rouch pour la participation collective ainsi que son respect et son attachement à l'Afrique noire qu'il n'a cessé de filmer. Aujourd'hui, son œuvre reste importante puisque c'est lui qui a donné une nouvelle impulsion au cinéma ethnographique en revendiquant un droit à la subjectivité, avec le commentaire comme contrepoint à l'image. Ses films sont à la fois une illustration de ce qu'il appelait le « cinéma-vérité » (en référence au kino-pravda, le « ciné-vérité » de Dziga Vertov) ou encore le « ciné-transe », c'est-à-dire la saisie délibérée de ce qui est, et une sorte de psychanalyse de ses acteurs-personnages qui expriment ce qu'ils ressentent. De fait, les films de Jean Rouch ont contribué à la suppression de la traditionnelle frontière entre documentaire et fiction, en ce sens où, sur le mode du cinéma direct, les acteurs, à travers les commentaires, deviennent personnages.

Avec plus de 120 films, Jean Rouch a participé à l'évolution du langage cinématographique, avec une approche plus libre et plus étroite du réel. Précurseur de la Nouvelle Vague avec sa conception de l'individu qui, même pris isolément, est perçu comme le fragment d'une masse et pour sa vision positive de l'action collective, Jean Rouch n'a alors eu de cesse d'expérimenter des méthodes de travail formelles. Son large fonds de documentation, construit autour des voyages et de la découverte de la psyché humaine, a permis au spectateur européen de décoloniser son regard et de ré-imaginer l'Afrique. Il meurt accidentellement à l'âge de 86 ans sur les routes du Niger, alors en plein tournage d'un nouveau film.

Filmographie sélective :

1947 : Au pays des mages noirs
1949 : Initiation à la danse des possédés
1954 : Les Maîtres fous
1958 : Moi, un Noir
1959 : La Pyramide humaine
1961 : Chronique d'un été (en collaboration avec Edgar Morin)

1962 : La Punition
1965 : Les Veuves de quinze ans
1965 : La Chasse au lion à l'arc
1967 : **Jaguar**
1970 : **Petit à petit**
1966-1973 : Sigui
1974 : Cocorico Monsieur Poulet
2002 : Le Rêve plus fort que la mort (en collaboration avec Bernard Surugue)

Sources :

- Jean-Loup Passek (et al.), *Dictionnaire du cinéma*, 2001, Larousse (Paris)
- Roger Boussinot, *Encyclopédie du cinéma*, 1980, Bordas (Paris)
- *Positif*, septembre 2010, n°595, « Jean Rouch, cinéaste élastique », de Lætitia Mikles
- *Positif*, mai 2017, n°675, « Jean Rouch, inventeur de l'ethno-poésie », de Pascal Binétruy
- *Ecran*, mars 1977, n°56

LUNDI 27 NOVEMBRE - 21H30 - CINEMAS STUDIO

Hommage à Jean Rouch

Une soirée, deux films

© Solaris

Petit à petit

(1971)
France / Couleur / 1h36

Réalisation : Jean Rouch
Photographie : Jean Rouch
Montage : Josée Matarasso, Dominique Villain
Son : Moussa Hamidou
Production : Les Films de la Pléiade

Interprétation :
Damouré : Damouré Zika
Lam : Lam Ibrahima Dia
Illo : Illo Gaoudel
Safi : Safi Faye
Ariane : Ariane Brunneton
Le clochard : Philippe Luzuy

Niger, 1968. Au village d'Ayorou, Damouré, Lam et Illo gèrent une société d'import-export baptisée « Petit à petit ». Damouré apprend qu'à Niamey une maison à étages va être construite. Il ne veut pas se laisser dépasser et envisage d'aller étudier la construction de ces immeubles. Il s'envole pour Paris, où il compte dénicher un architecte et surtout visiter des «maisons à étages» pour se faire une idée. Il met son séjour à profit pour étudier les mœurs locales qu'il décrit dans ce que Jean Rouch appelait « Lettres persanes » (en clin d'œil à l'œuvre de Montesquieu) envoyées régulièrement à ces compagnons. Ceux-ci, le croyant devenu fou, envoient Lam le rejoindre pour se rendre compte sur place...

Petit à petit est la suite de *Jaguar*, reprenant les mêmes personnages principaux (notamment Damouré et Lam), pour déplacer les données. En effet, dans le premier film, on assistait à l'observation des Sombas par des Nigériens, et dans *Petit à petit* il est question de l'observation des Parisiens par ces mêmes Nigériens. Les pistes sont alors encore plus floues que dans le premier opus, puisqu'ici Jean Rouch filme avec son propre regard d'Européen, les réactions des Africains confrontés au mode de vie des Européens. Un troisième film, qui

devait s'intituler *Grand à grand,* devait compléter la saga, dans lequel Damouré et Lam seraient devenus des gourous que les hippies et intellectuels seraient venus consulter, et auraient eu un captif du nom de Jean Rouch qui aurait filmé ce que les gens imaginaient. Ce film ne s'est jamais fait.

En inversant le sens des rapports, Jean Rouch pose la question de la distance culturelle, et donc la confrontation à l'autre. Le début du film présente en effet Damouré et ses compagnons souhaitant construire un immeuble à étages, à la mode occidentale. Confrontés à un tout autre monde qu'est Paris, Damouré et plus tard Lam font l'expérience de l'autre, ils découvrent ces étranges Parisiens ; la situation se répète à l'inverse lorsqu'ils invitent leurs trois amis francophones au Niger. Le cas de Safi pousse d'ailleurs cette question de la confrontation à l'altérité de manière encore plus extrême, puisque cette femme est considérée comme une Africaine en France, mais se sent comme une Française en Afrique, ne reconnaissant pas leurs traditions. Pour la première fois alors, avec ce film, les Français découvrent l'observation et la description de leur mode de vie à travers le regard des Africains, sur un ton qui reste léger et humoristique.

En effet, grâce à cette inversion ethnographique, le film se présente avant tout comme une fable au ton burlesque. L'humour est omniprésent derrière ce personnage faussement naïf qu'est Damouré, sa méprise est un procédé de gag, et toute la première partie de l'histoire est une plaisante critique des us et des coutumes françaises. Une des scènes illustrant cette idée est lorsque Damouré observe trois jeunes femmes dans un café derrière la vitre, il essaye de communiquer avec elles à travers cette vitre, outré de leur manière de s'habiller. Jean Rouch voulait pousser encore plus loin la satire en tournant une scène à Ayorou où Damouré aurait fabriqué une cage sur laquelle il aurait écrit « dactylographia parisiana », aurait installé dedans la Parisienne qui est venue au Niger avec lui, avec une machine à écrire, et les habitants du village seraient venus observer cette jeune femme, moyennant un peu d'argent, en rappel aux zoos humains, très populaires en Europe au début du XXe siècle.

Ce film se soucie encore moins des vraisemblances sociologiques que dans *Jaguar*. C'est ce que la revue Cinéma appelle une « fiction vraie » : même s'il est vrai que Damouré se rendait réellement pour la première fois à Paris afin d'effectuer un stage pour l'UNESCO, les événements présentés sont imaginés et permettent aux acteurs d'improviser des comportements qui traduisent alors leurs propres sentiments. Comme *Jaguar*, ce film est donc une création collective, où le scénario est élaboré avec les acteurs. Ainsi, Jean Rouch explique que pour la scène où Damouré se rend à Paris pour la première fois, il dit que Paris est magnifique comme le « magnificor », expression que Jean Rouch lui-même ne comprend pas, mais qu'il garde telle quelle.

Le film fut vivement critiqué pour sa fin, qui pouvait être vue comme une

critique de Jean Rouch du monde industriel, et comme un appel au retour à la nature. Dans un entretien réalisé entre 1969 et 1970, et accordé à la revue Cinéma, Jean Rouch affirmait que la conception de la fin du film est partagée par les deux acteurs principaux, Lam et Damouré. De plus, pour le cinéaste, le message passé n'est pas de tout arrêter et de prendre sa retraite, mais de « s'arrêter et réfléchir au lieu de continuer à suivre comme des moutons des modèles qu'ils ne connaissent pas », soit le modèle occidental. Enfin, Jean Rouch, qui ne se considérait ni africain, ni européen, expliquait que « ce n'est pas un film africain. C'est un film rouchien. C'est-à-dire un film qui n'est ni noir, ni blanc. »

Sources :

- *Cahiers du cinéma*, avril-mai 1968, n°200-201, « de 'Jaguar' à 'petit à petit' » par Jean Rouch, propos recueillis par Jean-André Fieschi
- *Image et son*, novembre 1971, n°254, article de Guy Gauthier
- *Cinéma*, novembre 1971, n°160 ; « 'Petit à petit', une fiction vraie », article de Marcel martin
- *Avant-scène*, mars 1972, n°123

Biographie et filmographie : p. 53

LUNDI 4 DECEMBRE - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Hommage à Jean Rouch

Une soirée, deux films

En présence de Françoise Foucault, du Comité ethnographie, assistante de Jean Rouch

Cocorico ! Monsieur Poulet

(1974)

France/Niger Couleurs 1h30

Réalisation et scénario : Damouré Zika, Lam Ibrahima Dia et Jean Rouch
Photographie : Jean Rouch
Son : Moussa Hamidou, Hama Soumana
Montage : Christine Lefort
Musique : Tallou Mouzourane

Interprétation :
Damouré : Damouré Zika
Lam : lam Ibrahima Dia
Tallou : Tallou Mouzourane
La diablesse : Claudine

Lam et son apprenti Tallou s'apprêtent à partir dans la brousse à bord de leur vieille 2CV pour acheter des poulets. Ils espèrent en tirer un bon profit en allant les revendre sur le marché de Niamey. Damouré demande à les accompagner.

Cocorico ! Monsieur poulet est une jolie histoire africaine imaginée par des Africains et leur ami Jean Rouch. Ce dernier ne résiste pas à la tentation de faire cette fiction pleine d'humour et empreinte de la mentalité et de ce qu'est la vie quotidienne en Afrique dans les années 70.

« Cocorico ! Monsieur Poulet », c'est aussi ce qui est inscrit sur la 2CV de Lam, vendeur de poulet, qui conduit son véhicule, qu'il a nommé Patience, avec une parfaite insouciance. Patience s'arrête quand elle a trop chaud. Mais lorsque le chauffeur veut s'arrêter, c'est le co-pilote qui doit freiner en mettant son pied sur la roue. Car la voiture de Lam n'a ni freins, ni phares, ni papiers. Jean Rouch disait ne s'être jamais autant amusé à faire ce film. Au début, Lam souhaitait faire un documentaire sur son activité de vendeur de poulets. Mais finalement les amis décident de faire une fiction qu'ils vont signer Dalarou (pour

Damouré, Lam et Rouch). »Nous avons été dépassés dans l'improvisation par les incidents. Les pannes modifiaient sans cesse le scénario » racontait Jean Rouch. C'est donc un road-movie dans la brousse africaine que nous offrent ici les trois amis, avec des rencontres insolites, la sorcière qui tente de jeter un sort sur Damouré ou l'ingénieur français qui se ridiculise aux yeux de tous, et des obstacles paraissant insurmontables tels que le fleuve Niger qui n'est pas si facile à traverser, la 2cv sans cesse en panne ou les poulets qui restent introuvables. Ce film improvisé au jour le jour « (il n'y a que le manque de pellicule qui pouvait m'arrêter de filmer » expliquait J. Rouch) nous montre les aventures de ces trois hommes qui dépassent avec beaucoup d'inconscience mais aussi de débrouillardise les obstacles qui se dressent devant eux. C'est dans la bonne humeur qu'ils réparent les multiples pannes de leur improbable véhicule, c'est avec astuce qu'ils se sortent des mauvais pas dans lesquels ils se sont fourrés, c'est avec courage et foi qu'ils vont traverser le Niger avec leur véhicule. Mais au cœur de cette fiction faite de bric et de broc, Jean Rouch nous montre l'Afrique qu'il connaît si bien : les langages, les rites, la musique et les chants, la vie quotidienne dans les villages, les chefs coutumiers et les ingénieurs français chargés de développement. Avec humour autant qu'avec justesse, c'est un véritable voyage au cœur de l'Afrique qu'il nous propose. A noter aussi les scènes où il est question de sorcellerie, de sacrifice rituel ou d'exorcisme. L'irrationnel fait irruption dans la vie de tous mais malgré la peur ou l'étonnement qu'il peut susciter, il est tout à fait naturel en Afrique. Ce que Rouch a eu l'occasion de montrer dans de nombreux documents ethnographiques.

Sources :
Positif n°192
DVDclassik.com
Cinéma n°219

Biographie et filmographie : p. 53

DIMANCHE 10 DECEMBRE - 10H - CINEMAS STUDIO

500e anniversaire de la Réforme luthérienne

Luther

D'Eric Till

(2001)

USA / Couleurs / 1h56

Réalisation : Eric Till
Scénario : Camille Thomasson et Bart Gavigan
Photographie : Robert Fraisse
Musique : Richard Harvey
Décors : Katja Schmidt
Costumes : Ulla Gothe

Interprétation :
Martin Luther : Joseph Fiennes
Johann Tetzl : Alfred Molina
Girolamo Aleandro : Jonathan Firth
Katharina Von Bora : Claire Cox
Frederick : Sir Peter Ustinov

À la suite d'une tempête durant laquelle la foudre s'abat près de lui, Luther promet d'abandonner ses études de droit, au grand malheur de son père, pour entrer dans un monastère augustin. Durant cette période où il étudie la Bible, Luther est pris de doute quant à sa foi. Alors qu'il donne des cours de théologie, il commence à mettre en cause les pratiques religieuses établies. C'est dans ce contexte qu'il rédige ses 95 thèses qu'il placarde sur les portes de l'église de Wittenberg. Jugé hérétique et excommunié, Luther entreprend alors la traduction de la bible en allemand, alors que le peuple est en crise tant sociale que religieuse.

Luther est le troisième film sur le fondateur du protestantisme, après une version datant de 1928 et une autre de 1973. Suite à un appel lancé en 1997 par une l'association luthérienne américaine Thrivent Financial for Lutheran, Eric Till fut choisi pour réaliser ce film. Il fut en effet remarqué par son film, *Bonhoeffer : Agent of Grace* qui met en scène une autre figure protestante. Pour *Luther*, il s'est entouré du directeur de la photographie Robert Fraisse, nommé aux César et aux Oscar dans la catégorie meilleure photographie avec le film de Jean-Jacques Annaud, *L'Amant*. Le film *Luther*, d'un budget conséquent de vingt millions de dollars, fut largement financé par des

associations luthériennes américaines (Thrivent Financial for Lutherians) et allemandes (EKD).

Raconter vingt-cinq ans d'une vie en deux heures n'est pas un exercice simple, et le réalisateur a dû opérer des choix. En effet, si le film s'appuie sur une recherche soignée des événements liés à Luther et à sa réforme, malgré des anachronismes justifiés pour servir le scénario et dus au fait qu'au XVIe siècle, les sources étaient restreintes et se contredisaient régulièrement, Eric Till se limite à mettre en scène l'itinéraire de l'homme Martin Luther. Sont éludés alors les aspects institutionnels de l'histoire de l'époque, tels que la Guerre des Paysans de 1525, qui n'est pas clairement explicitée. Le film met en scène des événements historiques avec des aspects plus intimes de cet homme, ces derniers étant surtout illustrés par les scènes de pure fiction, comme par exemple les scènes avec la petite fille infirme.

Eric Till propose alors un Luther qui incarne certes un symbole réformateur, mais sans pour autant être totalement idéalisé. La performance de Joseph Fiennes, révélé au grand public en 1998 avec *Shakespeare in Love*, souligne de fait la complexité de ce personnage d'un charisme indéniable (et qui semble tellement influent qu'il permet à la jeune enfant infirme d'être capable d'effectuer quelque pas en présence du « prophète »), mais qui reste un homme pris de doutes, tourmenté, comme on peut le voir dans les scènes où il se recroqueville sur lui-même, en prise avec ses propres démons, s'adressant à un Satan qui semble le torturer. Souvent dépassé par le mouvement qu'il a initié, refusant son statut de leader malgré le soutien du peuple et du prince Frédérick, interprété par Peter Ustinov (sa dernière apparition à l'écran), personnage un peu décalé et chérissant ses reliques comme un enfant chérit ses jouets, Luther n'est peut-être qu'un simple humain après tout. Mais il n'a pas peur de dire ce qu'il pense, et ne mâche pas ses mots. En effet, le film souligne la remise en cause de Luther de tout ce qui ne semble pas être écrit dans la Bible : le purgatoire, les indulgences, le vœu de chasteté, Luther dénonce la réinterprétation de la Bible par les hauts pouvoirs religieux. Il appelle donc à réfléchir à ce qui peut être dit, à l'importance (déjà) de se renseigner sur les sources. Par ailleurs, cette accusation amène la rédaction des célèbres 95 thèses, placardées sur la porte de l'église, puis reprises par le peuple qui les imprima en plusieurs exemplaires afin de les diffuser sous forme de tracts. On y voit ici un des premiers épisodes médiatiques grâce à l'innovation technique récente de l'imprimerie.

Le film, dont le scénario reste assez classique mais qui dresse un portrait assez juste d'une figure historique assez mal connue en France, repose sur un travail de reconstitution particulièrement soigné. Eric Till a alors tourné dans vingt lieux différents en Allemagne de l'Est dans les régions de Thuringe et de Bavière, mais aussi en Italie et en République Tchèque, et propose une image qui insiste sur les contrastes et les jeux d'ombres et de lumières, tels des tableaux de la Renaissance. S'il n'est

jamais sorti en France pour des problèmes de distribution, le film connut un succès respectable en Allemagne, pays d'origine de Martin Luther.

Sources :

- pro-fil-online.fr, article de Marc Lienhard
- *New York Times*, septembre 2003 « Martin Luther's Passion, Still Resonating Today », article de Stephen Holden
- *Martin Luther in Motion Pictures: History of a Metamorphosis*, Esther Pia Wipfler « Cinéma », Études, vol. 410, no. 1, 2009, article de Charlotte Renaud

Eric Till (1929)

Eric Till est né en 1929 au Royaume-Uni où il y a commencé sa carrière, d'abord à la radio, pour lequel il concevait de nombreux programmes de musique et des biographies de compositeurs au sein de la BBC. En 1954, il part s'installer au Canada, et entre au service du Ballet national du Canada ainsi qu'au Royal Winnipeg Ballet, pour lesquels il réalise des spectacles télévisés. Il réalise également des productions dramatiques comme celle sur *Bethune*, téléfilm mettant en scène la vie de Norman Bethune (incarné par Donald Sutherland) qui était à la fois physicien et politicien. Le film apporte à Eric Till une reconnaissance internationale.

Il signe son premier long métrage en 1968, une comédie intitulée *Chaud, les millions (Hot Millions)* qui met en scène Peter Ustinov (qui a également participé à l'élaboration du scénario) et Maggie Smith. Le film connaît un certain succès et est même nommé aux Oscars en 1969 dans la catégorie du meilleur scénario original.

Pendant les vingt années qui suivent, Eric Till continue à réaliser des téléfilms ainsi que des séries pour les télévisions canadienne, américaine et anglaise. Son film *Journal d'un fan (A Fan's Notes)*, avec Jerry Orbach, est présenté au festival de Cannes 1972. En 2000 il réalise *Bonhoeffer: Agent of Grace*, drame historique sur la vie du pasteur allemand Deitrich Bonhoeffer qui tente de renverser le Reich en s'infiltrant dans les services secret du régime nazi. Le film lui vaut le Grand Prix au Festival de télévision de Monte Carlo en 2001. C'est suite à ce succès qu'on lui confie la réalisation d'un autre *biopic*, *Luther*, relatant la vie du fondateur de l'Eglise Luthérienne. Il continue sur sa lancée des *biopics* en réalisant en 2007 *Chekhov and Maria*, un film sur le dramaturge Anton Tchekhov.

En 2005, il reçoit le Prix du Gouverneur général de la réalisation artistique pour l'ensemble de sa carrière, la plus haute récompense au Canada dans le domaine des arts du spectacle. Et en 2008, il reçoit la récompense honorifique de la Guilde des Réalisateurs du Canada pour l'ensemble de son œuvre.

Lorsqu'on lui demande de choisir son film préféré parmi tous ceux qu'il a réalisés, il répond de manière déterminée : « le prochain ».

Filmographie sélective :

1968 : *Chaud les millions (Hot Millions)*
1972 : *Journal d'un fan* (*A Fan's Notes*)
1977 : *Bethune*
1979 : *Mary and Joseph (The Challengers)*
1981 : *Improper Channels*
1989 : *Marie et sa bande*
1992 : *Oh, What a Night*
1997 : *Pit Pony*
2000 : *Bonhoeffer: Agent of Grace*
2003 : ***Luther***
2007 : *Chekhov and Maria*

Sources :

- Site de La Foundation des Prix du Gouverneur général pour les arts du spectacle
- *Encyclopedia of Television Film Directors*, Jerry Roberts

LUNDI 11 DECEMBRE - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Hommage à George Romero

La Nuit des morts-vivants (*Night of the Living Dead*)

De George Romero

(1968)

USA / Noir et blanc / 1h36

Réalisation : George A. Romero
Scénario : George A. Romero et John A. Russo
Photographie : George A. Romero
Musique : Scott Vladimir Licina
Maquillage : Karl Hardman

© Films sans frontières

Interprétation :

Ben : Duane Jones
Barbara : Judith O'Dea
Harry Cooper : Karl Hardman
Helen Cooper : Marilyn Eastman
Karen Cooper : Kyra Schon
Tom : Keith Wayne
Judy : Judith Ridley

Barbara et son frère Johnny sont attaqués lorsqu'ils visitent un cimetière pour honorer la tombe de leur père. Johnny est attaqué, puis tué par un zombie. En fuyant son agresseur, Barbara rencontre Ben, qui est également en fuite des morts-vivants récemment réveillés. Ils commencent à transformer une ferme à proximité en forteresse et découvrent bientôt qu'ils ne sont pas seuls dans la maison.

Tourné en noir et blanc sur sept mois avec un budget (très) restreint (114000$), *La Nuit des morts-vivants* a défini le film d'horreur moderne en faisant radicalement évoluer le cinéma fantastique. Il a également influencé un certain nombre de réalisateurs internationaux de « genre ». Il s'agit du premier long-métrage de George A. Romero*. La Nuit des morts-vivants* dramatise la transformation étonnante et étrange des êtres humains en formes non-humaines. En effet, comme tous les récits concernant la métamorphose, le film transmet des messages inconfortables à propos de l'identité : sur ce que signifie être un

humain et sur la terreur de l'aliénation. Le pouvoir du film (pour déstabiliser son public) provient également de l'accent porté sur le sujet tabou du cannibalisme (qu'il représente beaucoup plus graphiquement que les précédents films de zombie). *La Nuit des morts-vivants* utilise également le cannibalisme comme une métaphore pour les relations de pouvoir d'exploitation. Ainsi, alors qu'il traite d'un ensemble assez différent de problèmes sociaux, le film de Romero peut également être vu comme une critique sociale et politique à la fin des années 60.

Compte tenu de son identification en tant que film d'horreur, nous savons dès le début que *La Nuit des morts-vivants* présentera un monde dans le chaos ; la « peste zombie » ne peut être autre chose qu'une catastrophe. D'autres façons, cependant, *Night of the Living Dead* complique de nombreuses hypothèses critiques sur le genre. Wells suggère que, bien que la science-fiction concerne principalement l'horreur externe, et «macrocosmique», elle peut s'intéresser également à l'interne et au «microcosmique». En d'autres termes, le genre horreur est préoccupé par les craintes fondamentales : la peur primordiale de « L'inconnu » et de ce qui peut arrêter la vie à tout moment. Certes, *La Nuit des morts-vivants* s'intéresse le plus immédiatement à ces peurs «intérieures». Pourtant, le film est aussi rempli de références liées au milieu social contemporain, qui problématisent la distinction rigide entre la science-fiction et l'horreur.

Le «réalisme» du film de Romero semble confondre d'autres distinctions critiques. *La Nuit des morts-vivants*, tout en observant les conventions du genre horreur, ne correspond pas, dans le sens littéral, à une réalité connue. Toutefois, il semble tout à fait possible qu'un monde dans lequel les zombies existeraient serait comme celui présenté, donnant au film - fantastique comme il est - un sentiment d'être «fidèle à la vie». La plausibilité de l'éclosion des zombies est renforcée par plusieurs qualités textuelles. Par exemple, les nouvelles de la télévision en 1968 sont apparues en noir et blanc, ce qui aurait donné au film un aspect « documentaire » (au public original du film, du moins). Ce sentiment de vérité est également souligné dans la série de photographies fixes sanglantes qui accompagnent les crédits de clôture du film et qui rappellent le photojournalisme de la guerre du Vietnam. En d'autres termes, le mode d'adresse «réaliste» du film lui confère une «vérité de la culture» : on demande au public de croire que les événements horribles décrits pourraient se produire maintenant.

Aucune des générations récentes de films de zombies ne présentent l'ambiguïté, l'art et l'importance radicale du film de Romero. *La Nuit des morts-vivants* nous rappelle implicitement quelque chose que l'épidémie récente de films de zombies nous a peut-être laissé oublier : le potentiel d'opposition de la culture populaire. En ce sens, le film est un classique de morts-vivants qui peut encore nous dire quelque chose sur ce que nous sommes, et nous

avertir de ce que nous pourrions transformer.

Source

Rouyer Philippe, "Des zombies et des hommes, le cinéma de George Romero" in "Positif n°568", juin 2008

Georges A. Romero (1940 - 2017)

Georges A. Romero est né le 4 février 1940 à New York. Très jeune il se passionne pour la bande dessinée, le théâtre et le cinéma fantastique. Il tourne ses premiers films avec une caméra super 8 et s'initie à la technique cinématographique tout en étudiant la peinture. Avec quelques amis, il fonde en 1961 une société de production grâce à laquelle il va apprendre tous les rouages du métier, en réalisant des clips publicitaires, films industriels et programmes de télévision. En 1967, Romero adapte avec John Russo le roman de science-fiction « *Je suis une légende* » de Richard Matheson et tourne avec une équipe réduite et des comédiens semi-professionnels. Le film, *La Nuit des morts-vivants* reçoit un triomphe et est programmé quelques années plus tard au Moma (Museum of modern art) de New York. Le film demeure encore aujourd'hui une référence du film d'horreur, maintes fois copié et réadapté. Ce qui est nouveau pour le genre, c'est qu'il dispense un discours politique radical et critique vis-à-vis des valeurs déclinantes de l'Amérique

C'est aussi l'un des films indépendants les plus rentables jamais produit. Mais Romero ne profitera pas de cette manne financière et il devra retourner à la publicité avant de pouvoir tourner ses films suivants, *There's always Vanilla*, *Season of the Witch* et *Les Fous* (*The Crazies*) , qui sont des échecs commerciaux. Il renoue avec le succès en 1976 avec *Martin*, film d'horreur social. Puis, en 1978, il tourne *Zombie* (*Dawn of the Dead*), suite de *La Nuit des morts vivants*. Le film, produit par Dario Argento, devient un titre essentiel du nouveau cinéma fantastique des années 70 et le chef-d'œuvre incontestable du cinéma « gore ».

Après ce succès international (sauf en France où le film est interdit – il faudra attendre le milieu des années 80 pour le voir), il signe *Knightriders*, qui essuie un rejet cinglant de la critique et du public. Dépourvu de la dimension politique et sociologique de ses meilleurs films, son long métrage suivant, *Creepshow* est un hommage à l'esthétique et à l'esprit des Comics, ces bandes dessinées des années 50 qu'il aimait tant enfant. Stephen King sera scénariste et acteur dans ce film.

En 1985 Romero clôt sa trilogie horrifico-politique avec *Le Jour des morts-vivants* (après *La Nuit des morts-vivants* et *Zombie*). Puis il réalise deux films pour une société au bord de la faillite. Il s'agit de *Incidents de parcours* et de *La Part des Ténèbres* (*The Dark Half*) en 1992, ce dernier étant adapté d'un roman de Stephen King. Les problèmes financiers de la société sont

responsables du sabordage de la post-production et de la distribution et Romero doit renoncer au montage final. Pire, des scènes de mauvais goût sont ajoutées sans son accord. Parallèlement à ces déconvenues, les studios commencent à ne plus vouloir lui confier de film et le cinéaste se voit contraint d'arrêter la réalisation. En 2000, après huit ans d'inactivité, il parvient à mettre en scène un film avec un petit budget, *Bruiser*. A partir de 2004, il poursuit sa saga des morts vivants avec *Land of the dead* (*Le Territoire des morts*), puis *Chronique des morts-vivants* en 2008 et *Le Vestige des morts-vivants* l'année suivante. Romero meurt le 16 juillet 2017 à Toronto, au Canada.

Filmographie :

1968 : **La Nuit des morts-vivants**
1971 : There's Always Vanilla
1973 : Season of the Witch
La Nuit des fous vivants
1977 : Martin
1978 : Zombie
1981 : Knightriders
1982 : Creepshow
1986 : le Jour des morts-vivants
1988 : Incidents de parcours
1990 : Deux Yeux maléfiques
1993 : La Part des Ténèbres
2000 : Bruiser
2004 : le Territoire des morts
2008 Chronique des morts-vivants
2009 Le Vestige des morts-vivants

Source : Dossier distributeur

LUNDI 18 DECEMBRE - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Soirée proposée et présentée par les élèves de la section Cinéma et Audiovisuel du lycée Balzac

Les Raisins de la colère (The Grapes of Wrath)

de John Ford

1940

Etats-Unis / Noir et Blanc / 2H09

Réalisation : John Ford
Scénario : Nunnally Johnson
d'après le roman *Les Raisins de la colère* de John Steinbeck
Image : Gregg Toland
Montage : Robert Simpson
Musique : Alfred Newman

Interprétation :
Tom Joad : Henry Fonda
« Ma » Joad : Jane Darwell
« Granpa » Joad : Charley Grapewin
Le révérend Jim Casey : John Carradine
Rosaharn Joad Davis : Dorris Bowdon
Al Joad : O.Z Whitehead
Connie Rivers : Eddie Quillan
Mulay Graves : John Qualen
« Granma » Joad » : Zeffie Tilbury

© Théâtre du Temple

Un jeune homme rentre à sa ferme familiale en Oklahoma après avoir purgé une peine de quatre ans de prison pour homicide involontaire. La Grande Dépression sévit alors et comme beaucoup d'autres fermiers, sa famille est chassée de son exploitation. Ensemble, ils partent à travers le pays dans l'espoir de trouver du travail en Californie. C'est le début d'un périple éprouvant, de camps de réfugiés en bidonvilles de fortune dans une Amérique en proie à la misère et à l'oppression...

En 1929 l'économie américaine s'effondre brutalement plongeant des millions de personnes dans la misère. Un malheur n'arrivant jamais seul, la région des Grandes Plaines est traversée à la même période par une terrible catastrophe météorologique. Des tempêtes de sable, les « dust

bowls » ravagent les terres agricoles comme les habitations. Endettés, nombre de fermiers abandonnent alors leurs terres et un million d'entre eux s'exilèrent vers d'autres horizons, notamment la Californie.

Ecrit en une centaine de jours *Les Raisins de la colère* s'inspire de leur histoire. Publié en 1939, le roman de Steinbeck est rapidement un best-seller se vendant à 2 500 exemplaires par jour et obtient le prix Pulitzer en 1940. Darryl F. Zanuck, un des responsables de la *20th Century Fox*, décide alors d'adapter ce roman et dissimule la production de ce film « communiste » en raison de sa réalité sociale sous l'ersatz d'une comédie du nom d'*Highway 66 !* Il ne lui manque qu'un réalisateur et s'intéresse alors à John Ford. *Les Raisins de la colère* lui rappelle un événement de son Irlande natale. Il y trouve une similarité entre les « oakies » (surnom des fermiers expulsés) du livre, errant sur les routes pour mourir de faim, et les Irlandais expulsés par leurs propriétaires pendant la Grande Famine, sujet du roman de son cousin Liam O'Flaherty, *Famine*. D'ailleurs Ford déclara à propos de ce projet : « Je l'ai aimé, c'est tout. J'avais lu le livre - c'était une bonne histoire- et Darryl Zanuck en possédait un bon scénario. L'ensemble m'attirait - il s'agissait de gens simples- et l'histoire rassemblait à ce qui s'était passé en Irlande, lorsque l'on a chassé les gens de leurs terres et qu'on les a laissés errer sur les routes jusqu'à ce qu'ils meurent. J'aimais l'idée de cette famille partant et tentant de trouver son chemin dans le monde. »

John Ford fait de Tom Joad (Henri Fonda) le spectateur de cette Grande Dépression. Retournant chez lui après quatre années passées au bagne, Tom découvre avec stupeur les propriétés abandonnées. Seul un vieil homme est resté, refusant de quitter ses terres, qui lui raconte la manière dont il a été exproprié. C'est une scène mémorable où, armé d'un vieux fusil, il fait face à un tracteur Caterpillar arrachant tout sur son passage.« Pourquoi es-tu contre tes semblables ? » lui demande le vieux fermier, ce à quoi le conducteur du tracteur répond sèchement « Pour 3 dollars par jour, voilà pourquoi. » Le plus terrible dans ce film, c'est la facilité qu'à John Ford à montrer la manière dont le capitalisme provoque une perte d'humanité, où le chacun pour soi prime sur l'intérêt général. Même si Ford n'hésite pas à atténuer la misère environnante, appuyée dans le roman de Steinbeck, via un jeu d'acteur un peu excessif et burlesque, comme le révérend Jim Casey (John Carradine), seul le regard mystérieux et grave d'Henri Fonda nous maintient dans un état d'alerte constant. Et c'est son regard constamment ébahi et incrédule de spectateur sur cette société qu'il redécouvre qui sert de point de repère.

L'Oklahoma devenu terre inhospitalière, c'est vers la Californie, « terre de lait et de miel » que ces fermiers espèrent trouver du travail qui leur permettrait non pas de s'enrichir mais seulement de survivre. Un long chemin, semblable à l'exode, commence alors pour la famille Joad, sur un vieux camion chargé comme une mule, le long de la célèbre route 66, *la mother road,* qui les amènera vers cette Terre promise. Ce road trip

permet à John Ford de mettre en image les grands espaces de l'ouest américain. Réalisé un an après *La Chevauché fantastique*, il propose également un versant ironique de la conquête de l'ouest, celle de la misère et de l'impitoyable logique capitaliste. Pour l'anecdote, le film fut dans un premier temps diffusé en URSS puis finalement rapidement censuré. En effet, le public soviétique, plutôt que de voir le message anticapitaliste, s'extasiait en voyant que même le plus pauvre des Américains pouvait avoir un véhicule.

Alors qu'à l'époque du tournage, les Etats-Unis imposent peu à peu leur mode de vie (« There's no way like the American way »), le film nous montre un pays en proie à la misère sociale où des bidonvilles se forment à l'entrée des villes. L'émotion est forte lorsque John Ford propose par un formidable travelling en vue subjective, la « visite » de l'un d'entre eux : les fermiers du camp de fortune, immobiles comme des morts vivants, fixent la caméra qui avance, point de vue du camion des Joad.

Les Raisins de la colère, c'est aussi l'éclatement de l'unité familial. Des douze « naufragés » de cette famille, tous ne verront pas la Californie. Les grands parents décèderont en route et le fiancé de Rosasharn, la sœur de Tom, l'abandonnera alors qu'elle est enceinte.

Seuls les plus jeunes semblent enchantés de ce périple, « We're going to California » reprennent-ils en choeur. Leur vision est en totale opposition avec celles des parents chez lesquels prédominent la méfiance face à la modernisation. A l'image d'un Tom Joad se dirigeant vers un carrefour (ce plan est également une citation d'une photographie de Dorothea Lange) puis entrer dans une station-service portant le nom de « Crossroad », *Les Raisins de la colère* raconte la transformation d'une civilisation qui quitte un monde de tradition pour celui de la modernité.

Même si les personnages peuvent avoir des traits de caractère bien spécifiques et archétypaux avec une opposition « bon pauvres / méchants riches et violents policiers», la précision de la mise en scène de John Ford permet à l'oeuvre de ne jamais être désuète et de garder toute la puissance de son propos. Avec son chef opérateur Gregg Toland, qui signera un an plus tard l'image de *Citizen Kane*, ils n'hésitent pas à tenter des techniques osées pour l'époque, comme filmer dans le noir et jouer des effets d'ombres et des contre-jours conférant ainsi à la photographie une implacable justesse.

John Ford a su s'entourer d'une troupe d'acteurs qui lui est chère. John Carradine, par exemple, interprétant le révérend Casy qu'il dote d'une folie permanente et à qui il insuffle une dimension spirituelle fascinante, où Jane Darwell qui recevra d'ailleurs un Oscar pour son interprétation de l'inoubliable « Ma Joad ». Mais il ne faut pas oublier Henri Fonda qui signe ici l'une de ses plus belles prestations, habité d'une force tranquille qui sied parfaitement au personnage de Tom Joad.

Dans les années 1970, les cinéastes du Nouvel Hollywood considérèrent ce film comme une

œuvre majeure dans l'histoire du cinéma américain. Tom Joad a également une descendance dans la pop culture américaine extrêmement importante notamment pour Bruce Springsteen qui en 1995 intitule son onzième album *The ghost of Tom Joad*.

Sources :

- Lefevre François-Olivier, *The Grapes of Wrath* (en ligne), dvdclassik.com, disponible sur http://www.dvdclassik.com/critique/les-raisins-de-la-colere-ford
- Zind Alain, *Les Raisins de la colère* (en ligne), critikat.com, disponible sur http://www.critikat.com/actualite-cine/critique/les-raisins-de-la-colere/
- Les Raisins de la colère, cineclubdecaen.com, disponible sur http://www.cineclubdecaen.com/materiel/ctfilms.html
- Thoret Jean-Baptiste, *Les Raisins de la colère* (en ligne), cours de cinéma cycle « l'argent ne fait pas le bonheur (2014), Le Forum des Images, disponible sur http://www.dailymotion.com/video/x1bx269_les-raisins-de-la-colere-de-john-ford-jean-baptiste-thoret_shortfilms

John Ford (1894 - 1973)

Qualifié de «bête de cinéma» par l'historien du cinéma et critique Jean Mitry, John Ford est en effet une pointure du cinéma mondial, ayant arpenté les plateaux pendant plus de cinquante ans et laissé de très nombreux films, dont plusieurs chefs-d'œuvres incontestés. Ses films sont à l'image de lui-même, moralement droits, d'une grande énergie et surtout d'une très grande humanité.

De son vrai nom John Martin Feeney, John Ford, d'origine irlandaise, naît le 1er février 1894 à Cape Elizabeth près de Portland. Il débute sa carrière dès 1913 à Hollywood grâce à son frère, réalisateur et acteur pour les studios Universal, connu sous le pseudonyme de Francis Ford. Il interprète d'abord de petits rôles dans les films de ce dernier, avant de se faire engager par Universal en 1916 comme assistant-réalisateur. En tournant son premier film (*The Tornado*, 1917), il devient le réalisateur attitré des westerns. Des nombreux films muets (plus d'une trentaine) tournés à cette époque, seuls trois nous sont parvenus : *Le Ranch Diavolo* (1917), *Bucking Broadway* (1917), et *Du Sang dans la prairie* (1919).

En 1920, il a déjà la stature d'un réalisateur important et la Fox l'embauche. Il va alors connaître ses premiers succès, notamment avec *Quatre Fils* (1927). John Ford tourne ensuite des films parlants (dont les scènes dialoguées sont dirigées par des metteurs en scène de théâtre) et montre son talent pour la direction des scènes d'action. L'année 1931 est marquée par la rupture de son contrat par la Fox mais, embauché immédiatement par Samuel Goldwyn, il réalise *Arrowsmith*, qui lui vaut sa première nomination aux Oscars. Les années 1930 marquent une période

féconde dans la carrière de John Ford qui voit ses cachets augmenter et son succès s'accentuer.

La Patrouille perdue (1934), son premier grand film, lui ouvre toutes les portes qu'il souhaite. A partir de ce moment, Ford délaisse un peu le western et aborde des genres différents : des films de gangster, comme *Toute la Ville dort,* des épisodes des révoltes de l'Irlande : *Le Mouchard*, *Révolte à Dublin*, œuvre politique *Je n'ai pas tué Lincoln* (1936), évocation historique, Mary Stuart.

En réalisant *La Chevauchée fantastique* (1939), Ford renoue avec le western qu'il avait laissé treize ans auparavant, et devient son propre producteur. Acclamé par la critique, il reçoit le New York Film Critic Award (chose rare pour un western), mais échoue aux Oscars face à *Autant en emporte le Vent*. *La Chevauchée fantastique* ouvre la voie au western psychologique dans lesquels les portraits des personnages sont travaillés. L'année suivante il gagne l'Oscar du meilleur réalisateur pour *Les Raisins de la colère*. Mais c'est son dernier film avant la guerre qui symbolise sans doute sa consécration auprès de la critique, des professionnels du cinéma, et du public : il rafle cinq Oscars, devant *Citizen Kane*, pour *Qu'elle était verte ma Vallée*. Après 1939, il tourne de nombreux films parmi lesquels les westerns prennent une place importante : *My darling Clementine*, *Rio grande*, *La Charge héroïque*, *Le Massacre de Fort Apache*.

Dans *Les Raisins de la colère* et *L'Homme tranquille*, Ford manifeste directement son intérêt pour la cause sociale, la lutte contre les inégalités. Ford défend toujours le faible ou le voyou au grand cœur, l'opprimé ou le chassé. Il propose un cinéma dans lequel l'action et le rythme sont magnifiés et les portraits dépeints avec beaucoup de psychologie et d'humanité.

Le cinéaste s'implique largement dans la lutte contre le nazisme, ou encore en faveur des Républicains espagnols. Lorsque la Seconde Guerre mondiale éclate, il crée avec d'autres cinéastes la Naval Field Photographic Unit, au service de l'armée, qui va couvrir de nombreux événements (l'attaque de Pearl Harbor, la bataille de Midway au cours de laquelle il est blessé, ou encore le Débarquement de Normandie où il débarque à Bellevue-sur-mer). John Ford participe même au procès de Nuremberg en 1945, en rassemblant des documents filmés pour l'accusation. Lorsqu'il revient aux Etats-Unis, il reprend le chemin de Monument Valley qu'il considère être l'endroit « le plus beau, le plus complet, le plus calme de la planète ». Il réalise *La Poursuite infernale* (1946), pour lequel Henri Fonda accepte volontiers de jouer.

Fasciné par ses origines irlandaises, Ford voyage fréquemment outre-Atlantique pour se ressourcer. Il y tourne *L'Homme tranquille* (1951), succès auprès du public qui lui permet de remporter l'Oscar de la mise en scène.

Rongé par l'alcool et fatigué par une carrière sans repos, John Ford, réalise ensuite des films d'un grand pessimisme. Bouleversé par la mort de son ami Ward Bond, il peine à s'en remettre. Il tourne son ultime film en

1967, *Frontière chinoise* (*7 Women*), et repart aux côtés de l'armée pour soutenir la guerre du Vietnam (*Vietnam ! Vietnam !,* en 1968).
John Ford décède le 31 août 1973. Trois ans plus tard, lors d'un référendum organisé par la Cinémathèque royale de Bruxelles, il est élu plus grand metteur en scène de l'histoire du cinéma américain par 200 spécialistes.

Filmographie sélective

John Ford est l'auteur de plus de 150 films parmi lesquels on estime que 53 sont définitivement perdus.

1921 : Action
1924 : Le Cheval de Fer
1926 : Trois sublimes canailles
La Maison du pendu
1930 : Men without women
1931 : Arrowsmith
1932 : Tête brûlée
1934 : La Patrouille perdue
Judge Priest
1935 : Toute la ville en parle
Steamboat round the Bend
1936 : Je n'ai pas tué Lincoln
Mary Stuart
Révolte à Dublin
1937 : La Mascotte du régiment
The Hurricane
1939 : La Chevauchée fantastique (Stagecoach)
Vers sa destinée
Sur la Piste des Mohawks
1940 : Les Raisins de la colère
Les Hommes de la mer
1941 : La Route du tabac
Qu'elle était verte ma vallée
1945 : Les Sacrifiés
1946 : La Poursuite infernale (My Darling Clementine)
1947 : Dieu est mort (The fugitive)
1948 : Le Massacre de Fort Apache
Les Fils du désert
1949 : La Charge Héroïque
1950 : Le Convoi des braves
Rio Grande
1952 : L'Homme tranquille
1953 : Le Soleil brille pour tout le monde
Mogambo

1955 : Ce n’est qu’un au revoir
Permission jusqu’à l’aube
1956 : La Prisonnière du désert
1957 : L’Aigle vole au soleil
1958 : La Dernière Fanfare
1959 : Les Cavaliers
1960 : Le Sergent noir
1961 : Les Deux Cavaliers
1962 : L’Homme qui tua Liberty Valence
1962 : La Conquête de l’Ouest (How the West was won)
1963 : La Taverne de l’Irlandais
1964 : Les Cheyennes
1966 : Frontière chinoise

Sources biographie et filmographie :

Catalogue Cinémathèque de Tours 2014 / 2015

LUNDI 1ER JANVIER - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Allez coucher ailleurs ! (*I was a Male War Bride*)

De Howard Hawks

(1949)

Etats-Unis / Noir et Blanc / 1h40

© Schwashbuckler Films

Réalisation : Howard Hawks
Scénario : C. Lederer, L. Spigelgass, H. Wilde
Photographie : Norbert Brodine, O. H. Borrodaile
Musique : Cyril Mockridge
Production : Sol C. Siegel

Interprétation :
Henri Rochard : Cary Grant
Catherine Gates : Ann Sheridan
Rumsey : William Neff
Kitty : Marion Marshall

En 1945 à la Libération, l'armée américaine s'est installée sur le sol Européen. Le capitaine français Henri Rochard est envoyé en mission en Allemagne pour retrouver un dénommé Schindler. Pour l'accompagner dans sa quête, le lieutenant américain Catherine Gates lui apporte son aide. Ils se connaissent bien, peut-être même trop, et ne peuvent pas se supporter. Cela cache une attirance mutuelle qui finit par les mener au mariage. Malheureusement, leur nuit de noces est sans arrêt compromise par les réglementations administratives de l'armée qui les séparent constamment. Pour pouvoir dormir avec sa femme, le capitaine Rochard va devoir s'adapter aux absurdités des exigences militaires et devenir : une épouse de guerre.

Howard Hawks s'est inspiré de faits avérés. Il y a bien eu une épouse de guerre « mâle » lors des rapatriements aux Etats-Unis à la fin de la Seconde Guerre. La réalité surpasse ici la fiction, et le réalisateur se délecte de cette anecdote pour plonger son personnage principal dans une crise d'identité sexuelle réjouissante. Néanmoins, ça n'est pas le sujet principal du film. Ce dernier est plus subtil ; c'est là tout l'art de Hawks. En réalité, les Etats-Unis sont dans le viseur du réalisateur. Dans la première partie du film, le Capitaine Rochard (Cary Grant) est victime d'une succession d'humiliations provoquées par le lieutenant Gates (Ann Sheridan), et dans la seconde, par la bureaucratie américaine. Cette comédie satirique virulente dénonce les produits de la

société moderne étasunienne : trop cadrés, absurdes, brutaux, avec une tendance à traiter les êtres-humains comme des stéréotypes. Le lieutenant Gates en est l'incarnation dans un premier temps. Elle vante l'efficacité de son pays et applique des réactions types, comme conditionnée. De plus, elle est sur-virilisée, dominatrice, limite agressive. Un masque de froideur qui va se démanteler face aux gestes tendres du capitaine Rochard. Elle se dévoile alors plus humaine et féminine, malgré quelques retours à une autorité excessive que lui réclame son grade dans la seconde partie.

Dans cette dernière, c'est la paperasserie qui va faire du tort au capitaine Rochard. Cary Grant, perdu entre toutes les demandes administratives délirantes de l'armée, sombre progressivement dans l'abrutissement. Du reste, la misogynie des formulaires qu'ils ont à remplir est effarante : une femme militaire ne peut pas avoir d'époux ? Le couple qu'ils forment n'est apparemment qu'un cas « spécial » que la bureaucratie américaine, dans son incompétence et sa vision limitée, n'a pas voulu anticiper.

Il s'agit sûrement de la comédie la plus sombre d'Howard Hawks, que ce soit par son esthétique terne constituée des décors de villes en ruine d'après-guerre et des couloirs grisâtres des bâtiments militaires, ou par sa thématique principale expliquée précédemment. Ce film peut décontenancer. Certains critiques affirment qu'il s'agit d'un résultat hybride où Hawks a fait coexister un de ses héros de film d'aventure et le contexte plausible d'une de ses comédies. Le dernier plan montre la statue de la liberté, symbole « phare » des Etats-Unis, qui ne manque pas de faire sourire au vue des péripéties calamiteuses endurées par le couple, loin d'avoir été libre de vivre leur amour. Un sommet d'ironie !

Sources :

- *Howard Hawks*, J.C Missiaen Editions Universitaires, 1966
- La revue du cinéma, Image et son n°227, *Howard Hawks,* Robin Wood, traduit de l'anglais par Jeanine et Michel Ciment
- Cinéma 63, n°73, Yves Boisset

Howard Hawks (1896 - 1977)

Né le 30 mai 1896 à Goshen (Indiana), dans une famille aisée d'industriels, Howard Hawks est le premier fils de Franck Winchester et de Helen Howard(ils en auront deux autres).

Ses parents déménagent en Californie quand il a dix ans. Il fait des études à la Philipps Exeter Academy puis à l'Université de Cornell sur la côte Est. Encore étudiant, il hérite de son grand-père maternel plusieurs milliers de dollars, mais préfère passer ses vacances d'été à travailler. Il entre alors comme accessoiriste à la Famous Players Lasky (future Paramount) où il travaille pour Douglas Fairbanks (qui deviendra plus tard un

ami), Cecil B. DeMille et Mary Pickford. C'est grâce à cette dernière qu'il fera ses débuts de réalisateur. Sur le tournage de *Little Princess* (1917), la star demande à Hawks, qui n'est alors qu'assistant, de diriger plusieurs scènes à la place du réalisateur Marshall Neilan, complètement ivre.

Parallèlement à son travail sur les plateaux, le jeune Hawks s'initie à la course automobile et au pilotage d'avion. En 1917, son diplôme d'ingénieur en poche, il est incorporé avec le grade de lieutenant dans les transmissions, avant de devenir pilote de l'armée de l'air et d'aller combattre en Europe. A son retour, il reprend les courses automobiles (construit même quelques bolides) avant de revenir à Hollywood en 1922. Il produit plusieurs films (notamment ceux de Allan Dwan), exerce les fonctions de monteur et d'assistant, devient responsable du « service scénarios » de la Paramount. En 1925, William Fox l'engage comme réalisateur et lui confie le tournage de *Road to glory* (L'ombre qui descend – 1926). Il collaborera désormais aux scénarios de tous les films qu'il dirigera (qu'il soit crédité ou non au générique) et deviendra, dès la fin des années 30, son propre producteur.

Après huit films muets, c'est le cinéma parlant qui va lui permettre de révéler l'ampleur de son talent avec notamment, *La Patrouille de l'aube* (1930), où il démontre sa connaissance de la guerre aérienne, et *Le Code criminel* (1931), sa première incursion dans le film noir. *Scarface* (1932) est un véritable tournant dans sa carrière de réalisateur. Inspiré par la vie d'Al Capone, le film, jugé trop sulfureux par la censure, est amputé de plusieurs scènes et se voit imposer un titre au moralisme lourd (Honte de la nation). Notons que le milliardaire Howard Hugues, autre fou d'aviation, en est le producteur associé. En 1933, il se lie d'amitié avec l'écrivain William Faulkner qui écrit le scénario de *Après nous le déluge* (1933), un film de guerre.

Au cours des années suivantes, Hawks continuera à faire preuve d'un grand éclectisme allant du film d'aventure avec *Brumes* (1935) à la comédie *L'Impossible Monsieur Bébé* (1938), avec Katharine Hepburn et Cary Grant ; sans pour autant sacrifier sa propre vision. Sa griffe est reconnaissable ; virtuose du rythme et des dialogues, son univers exalte la virilité et ne laisse d'autre alternative à la femme que de se montrer plus féroce que l'homme. Hawks n'a jamais caché sa préférence pour les femmes modernes et indépendantes, celles qui affirment sans complexe leurs opinions. En 1939, Hawks retrouve Cary Grant pour *Seuls les anges ont des ailes* (1939), un film d'action grave sur fond d'aviation postale, avant de lui confier, l'année suivante, le rôle principal de la comédie *La Dame du vendredi* (1940).

En 1941, Hawks réalise le film de guerre *Sergent York*, avec Gary Cooper. Par loyauté envers le producteur Jesse Larsky, leur premier employeur alors surendetté. Il collabore une troisième et dernière fois avec Cooper pour le film *La Boule de feu* (1942). Bien que très impliqué dans le processus de production, Howard Hawks reste un auteur prolifique et tout aussi original avec des films comme *Les Chemins de la*

gloire (1943), relatif à l'attaque japonaise contre Pearl Harbor (considéré comme un film de propagande), *Le Grand sommeil* (1946), un film noir adapté du roman de Chandler, dans lequel Humphrey Bogart est au centre d'une histoire nébuleuse de chantage. Il faut citer également, *La Rivière rouge* (1948) western avec John Wayne (dans un rôle inhabituel de méchant), et Montgomery Cliff ; *Allez coucher ailleurs* (1949) une comédie hilarante avec Cary Grant et Ann Sheridan, ou encore la production *de La Chose d'un autre monde* (1951), fin fantastique qu'il contrôla de près ; *Chéri je me sens rajeunir* (1952) avec Marylin Monroe et toujours Cary Grant, *La Captive aux yeux clairs* (1952) avec Kirk Douglas ou encore *Les Hommes préfèrent les blondes* (1953), dont le cinéaste ne fut pas du tout satisfait, avec Jane Russel et Marylin Monroe. Viendra ensuite son Péplum, *La Terre des pharaons* (1955), qui, après un tournage cauchemardesque, connaîtra un échec commercial cuisant. Hawks partira alors en Europe où il restera plusieurs années. A son retour au pays, il renouera avec le western en réalisant *Rio Bravo* (1959). Ce western marquera sa deuxième collaboration (sur quatre) avec John Wayne. En effet, Hawks reprendra la trame scénaristique de Rio Bravo, dans ses deux dernières œuvres, *El Dorado* (1966) et *Rio Lobo* (1970), avec, encore une fois, le « Duke » en vedette. John Wayne, remettra en 1975, à son réalisateur et ami, un Oscar d'honneur pour l'ensemble de sa carrière. Howard Hawks s'éteindra deux ans plus tard, le 26 décembre 1977 à Palm Springs.

Filmographie

1926 : The Road to Glory
1928 : A Girl in every Port
1930 : La Patrouille de l'aube
1932 : Scarface
1934 : Twentieth Century (Train de Luxe)
1936 : Brumes
Les Chemins de la gloire
1938 : L'Impossible Monsieur Bébé
1939 : His Girl Friday (La Dame du vendredi)
Seuls les anges ont des ailes
1940 : Le Banni
1941 : Sergent York
1943 : Air Force
1944 : Le Port de l'angoisse
1946 : La Rivière rouge
Le Grand sommeil
1949 : Allez coucher ailleurs
1951 : La Chose d'un autre monde
1952 : La captive aux yeux clairs

Monkey Business
1953 : Les Hommes préfèrent les blondes
1955 : La Terre des Pharaons
1958 : Rio Bravo
1961 : Hatari
1964 : Le Sport favori de l'homme
1965 : Ligne Rouge 7000
1966 : Eldorado
1970 : Rio Lobo

Sources

- Le cinéma des origines à nos jours – Georges Sadoul
- Images et son : N° 64, 223, 227 et 236
- Cinéma N° 99

LUNDI 8 JANVIER - 19h30 - CINEMAS STUDIO

Hommage à Arnaud Desplechin
En sa présence, sous réserve
Soirée en partenariat avec les cinémas Studio

Comment je me suis disputé … (ma vie sexuelle)

(1996)
France, couleurs, 2h58

Réalisation : Arnaud Desplechin
Scénario : Arnaud Desplechin, Emmanuel Bourdieu
Photographie : Éric Gautier
Musique : Krishna Lévy

© Why not production

Interprétation
Esther : Emmanuelle Devos
Paul : Mathieu Amalric
Sylvia : Marianne Denicourt
Valérie : Jeanne Balibar
Patricia : Chiara Mastroianni
Nathan : Emmanuel Salinger
Jean-Jacques : Denis Podalydès
Bob : Thibault de Montalembert
Rabier : Michel Vuillermoz
Ivan : Fabrice Desplechin

Paul Dédalus, 29 ans, a suivi l'Ecole normale Supérieure et enseigne la philosophie à l'université de Nanterre, avec un statut précaire. Il peine à finir d'écrire sa thèse, vit avec Esther depuis 10 ans qui prépare l'entrée à l'école de traduction. Ils ne parviennent pas à se quitter, à la fois attachés l'un à l'autre par des liens profonds et sincères mais englués dans une relation difficile, conflictuelle, essoufflée. Quand Paul tombe amoureux de la belle Sylvia, les choses ne s'arrangent guère, d'autant plus que cette dernière est la compagne de Nathan, son meilleur ami. De plus, il retrouve Rabier, ancien ami de Normale avec lequel il s'était fâché, personnage pédant et creux nommé à l'université comme directeur du département d'Epistémologie.

Dans son deuxième long métrage, après *La Sentinelle*, film qui était politique et directement lié à l'histoire Desplechin livre une fresque sur une quête sentimentale. Dans *Comment je me suis disputé… (ma vie sexuelle)* il traite de questions existentielles, de difficultés

relationnelles affectives et sexuelles de pré-trentenaires.

Le récit est organisé en étoile : le spectateur y suit plusieurs relations interpersonnelles, d'amour, d'amitié, de famille, autour du personnage central Paul Dédalus, dont rien que le nom ouvre sur des profondeurs littéraires et mythologiques sans doute trop lourdes pour lui. Les relations s'entrecroisent, connues ou secrètes. Il y a beaucoup de Depleschin en Paul, et vice versa : le réalisateur ne cache pas la part autobiographique de son scénario mais aussi s'inspire beaucoup de ses comédiens, les dirige au plus près en échangeant beaucoup avec eux. Il n'hésite pas à montrer un geste, enrichir la vision de l'acteur par des indications de couleurs, de sensations physiques, des lectures d'extraits de grands littéraires qu'il affectionne beaucoup (Shakespeare, Baudelaire, Philip Roth)

Ce film, à la fois fiévreux et d'une grande maturité, à la fois dépressif et drôle (à l'instar de son personnage principal) ; c'est son humour, sa capacité d'auto dérision qui sauvent Paul. Le film se construit autour de rencontres multiples, de monologues, dialogues à deux ou en groupes et malgré la densité des paroles et des situations, on ne s'y perd pas. La voix off, texte écrit et dit par le réalisateur, ne fait pas redondance aux faits et mots des personnages mais permet au spectateur d'aller plus loin, de faire connaissance plus intimement avec eux. Cette voix est le contrepoint littéraire des échanges verbaux quotidiens des membres du groupe.

Paul se débat avec une vie amoureuse compliquée, peuplée de trois femmes. Finalement, ce sont elles les véritables héroïnes du film, les moteurs de la vie : Esther change de vie, Sylvia fait évoluer Paul et Valérie l'écorchée vive le bouscule plus qu'il ne l'aurait imaginé. Du côté des hommes : Paul se débat, Nathan, sage et serein, semble camper sur ses positions, Jean- Jacques s'est laissé anéantir par sa compagne et Bob, le cousin de Paul, refuse tous sentiments. Quand à Rabier, il incarne la lâcheté et la veulerie à lui seul. Si la brouille avec Rabier, qui date de leurs études, donne son titre au film, ce n'est pas le sujet central mais un révélateur des humiliations subies par Paul.

Esther, l'amie et premier amour de Paul, est un personnage dont Desplechin dit que, derrière une apparente bêtise et gaucherie, c'est sans doute elle le personnage le plus intelligent de ce groupe. C'est en tout cas elle qui chute et se relève, et cette partie du film de la renaissance d'Esther, magnifiquement interprétée par Emmanuelle Devos, est très belle. Assumer sa solitude va lui permettre de s'ouvrir aux autres d'élargir ses horizons. Paul l'a mise à distance de sa vie, elle se reconstruit et Paul sort alors de l'écran pour lui céder la place.

La quête sentimentale de Paul passe par la parole, la langue. Antoine de Baecque évoque « un film dense de sentiments, d'idées et de mots, portant la marque balzacienne du romanesque ». On ne saurait mieux dire de ce film, qui, bien qu'il soit (auto)centré sur les affres amoureux d'un pré-trentenaire parisien, ce qui, dit comme cela, peut faire craindre le pire,

ouvre en fait à une fresque touffue. Les personnages « secondaires », très travaillés également, participent de ce discours universel. On pense par exemple au cousin de Paul, qui a décidé de ne pas aimer, ou à son frère, interprété par le frère de Desplechin, autre indice d'une identification Paul / Desplechin.

Sources

Cahiers du cinéma N°s 491, 502 et 503
Positif N° 426

Arnaud Desplechin (1960)

Arnaud Desplechin est né à Roubaix en 1960 et a suivi des cours de cinéma à l'université Paris-III puis à l'IDHEC (section prise de vues et réalisation), dont il sort diplômé en 1984. Il débute alors comme chef opérateur ou directeur de la photographie pour Éric Rochant et pour Nico Papatakis. C'est en 1991 qu'il réalise son premier moyen métrage intitulé *La Vie des morts*. Le film est présenté à la Semaine de Critique à Cannes ainsi qu'au festival Premiers Plans à Angers où il obtient un prix. Il reçoit également le prix Jean-Vigo du meilleur court-métrage.

L'année suivante sort son premier long métrage, *La Sentinelle*, co-écrit avec Noémie Lvovsky et Emmanuel Salinger. Le film se fait également remarquer, nommés trois fois aux César (dont celui du meilleur espoir emporté par Emmanuel Salinger), et concourant pour la Palme d'Or au Festival de Cannes. Arnaud Desplechin a depuis réalisé dix autres films, tous ayant reçu un soutien critique indéniable. Il est un habitué du tapis rouge de Cannes et a vu nombre de ses films sélectionnés aux César dont il remporte celui du meilleur réalisateur avec *Trois Souvenirs de ma jeunesse*. Par ailleurs, *Rois et Reine* et *L'Aimée* ont été révélés pour la première fois à la Mostra de Venise.

Les films d'Arnaud Desplechin se distinguent par un dialogue avec le cinéma de genre : le film d'espionnage pour *La Sentinelle*, la comédie de mœurs pour *Comment je me suis disputé… (ma vie sexuelle)*, la reconstitution historique avec *Esther Kahn*, film tourné au Royaume-Uni, la comédie dramatique avec *Rois et Reine* et *Un conte de Noël*, ou encore le biopic avec *Jimmy P. (Psychothérapie d'un Indien des plaines)*.

Mais malgré cette multiplicité des genres, l'œuvre d'Arnaud Desplechin forme un tout cohérent, du fait notamment qu'il a constitué autour de lui ce qu'on pourrait appeler une « famille de cinéma ». En effet, le réalisateur travaille régulièrement avec les mêmes acteurs, notamment Mathieu Amalric, Emmanuelle Devos, Emmanuel Salinger, Marianne Denicourt, Thibault de Montalembert et Catherine Deneuve ; il collabore dès ses débuts avec les mêmes scénaristes, entre autres avec Emmanuel Bourdieu, Noémie Lvovsky, Pascale Ferran ; et il s'accompagne

toujours du même chef-opérateur, Éric Gautier.

Dans cette idée de construire une œuvre générale cohérente, les films d'Arnaud Desplechin sont parcourus par des récurrences thématiques, les plus importantes étant la mort dans *La Vie des morts*, *La Sentinelle*, ou encore *Rois et Reine,* mais aussi la question des origines et de la famille, intrinsèque à tous ses films. Dans cette optique de « circularité » et de réponses entre les films, certains personnages apparaissent dans plusieurs de ses films, en gardant soit le même nom (Paul Dédalus est le nom d'un personnage dans *Comment je me suis disputé… (ma vie sexuelle)*, *Un Conte de Noël*, et dans *Trois Souvenirs de ma jeunesse*), soit les mêmes personnalités ou traits de caractères.

Arnaud Desplechin s'attache à créer des dialogues qui se veulent réalistes, qui ne soient pas toujours trop explicatifs : dans la vie, on ne trouve pas toujours le mot juste pour exprimer ses sentiments. Le cinéaste souhaite mettre en scène la vie, avec une attention particulière aux gestes du quotidien. Dans cette optique, lors d'un entretien sur son film *La Sentinelle*, le réalisateur déclare :
« Avec le son du plan, on revient à la liberté du muet : on enregistre la vie. Dès que l'on refait un son, l'équilibre est rompu, il y a quelque chose d'artificiel ». Paradoxalement, il lui arrive de refaire plusieurs fois la même scène, mais il explique alors que c'est pour que les acteurs oublient peu à peu leur rôle d'acteur et qu'ils puissent être entièrement immergés dans leur personnage, en oubliant le contexte qui entoure la scène tournée.
De fait, les films d'Arnaud Desplechin reflètent l'air du temps. C'est sans doute pourquoi le cinéaste est considéré par la critique comme le représentant d'une nouvelle génération de cinéastes français, décrit comme la principale figure de « l'après-Nouvelle Vague ». D'ailleurs, dans ses influences, Arnaud Desplechin nomme souvent François Truffaut, Jean-Luc Godard et Alain Resnais, sans pour autant omettre l'influence du cinéma américain sur ses films.

Filmographie :
1991 : *La Vie des morts*
1992 : ***La Sentinelle***
1995 : ***Comment je me suis disputé… (ma vie sexuelle)***
2001 : ***Esther Kahn***
2003 : *En jouant la compagnie des hommes*
2004 : *Rois et Reine*
2007 : *L'Aimée*
2008 : *Un Conte de Noël*
2003 : *Jimmy P. (Psychothérapie d'un Indien des plaines)*
2014 : *La Forêt* (téléfilm)
2015 : *Trois Souvenirs de ma jeunesse*
2017 : *Les Fantômes d'Ismaël*

Sources :

- Site du ciné-club de Caen
- *Cahiers du Cinéma*, juin 1992, n°457, entretien avec Arnaud Desplechin réalisé par Thierry Jousse et Frédéric Strauss
- *Décadrages*, 2014, n° 28 « Le clivage du sujet, ou les exercices de style d'Arnaud Desplechin », François Bovier et Cédric Fluckiger
- *Décadrages*, 2014, n° 28 « Figures temporelles dans le cinéma arborescent d'Arnaud Desplechin », Marie-Anne Lieb
- *Positif*, juin 1992, n°377 « Le travail du deuil : entretien avec Arnaud Despleschin », par Olivier De Bruyn et Olivier Kohn

MARDI 9 JANVIER - 19h - CINEMAS STUDIO

Hommage à Arnaud Desplechin
Soirée en partenariat avec les cinémas Studio
Une soirée, deux films.

Attention, en raison de la longueur des films, la soirée débutera exceptionnellement à 19h

La Sentinelle

(1992)

France / Couleurs / 2h24

Réalisation : Arnaud Desplechin
Scénario : Arnaud Desplechin, Noémie Lvovsky, Emmanuel Salinger, Pascale Ferran
Musique : Marc Sommer
Photographie : Caroline Champetier
Montage : François Gedigier
Décors : Antoine Platteau
Production : Why Not Productions

Interprétation :
Mathias : Emmanuel Salinger
Jean-Jacques : Thibault de Montalembert
Bleicher : Jean-Louis Richard
Marie : Marianne Denicourt
William : Bruno Todeschini
Claude :Emmanuelle Devos

© Why not production

Dans le train qui le ramène d'Allemagne, Mathias Barillet rencontre un homme qui le menace, le couvre d'injures puis disparaît. Troublé, il découvre le lendemain dans ses bagages une tête humaine momifiée. Au laboratoire de médecine légale où il étudie, Mathias essaie de savoir d'où vient la tête. Et peu à peu, s'enamoure d'elle, jusqu'à vouloir « sauver la mort » du cadavre. Cette obsession l'isole chaque jour davantage de son entourage.

Au festival Premiers Plans d'Angers en 1991, alors qu'il présentait sa toute première production, un moyen métrage intitulé *La Vie des morts*, Arnaud Desplechin se prête au jeu de la lecture de scénarios, programme créé cette même année et proposé à tous les films ayant fait l'objet d'une promesse d'avance sur recettes. Il y révèle son prochain projet et tout premier long métrage, *La Sentinelle*, dont le scénario est lu par André Dussollier, et repart auréolé du

prix. Ainsi, avant même d'avoir été tourné, le film était promis à un bel avenir. Avec un budget d'à peu près vingt millions de francs (environ trois millions d'euros), produit par Why Not Productions que Pascal Caucheteux venait de fonder afin de financer le film, et suite à treize semaines de tournage, le film sort en salles en 1992, après avoir fait partie de la sélection officielle de Cannes.

Trois ans après la chute du Mur de Berlin, Arnaud Desplechin livre un récit sur une génération encombrée par l'héritage de la guerre froide, à travers un genre peu estimé par le cinéma français qu'est le film d'espionnage. En effet, loin des films de James Bond, les espions sont ici des fonctionnaires qui se fondent dans la masse, et le suspense peut découler des gestes aussi banals que le simple fait d'aller chercher des cigarettes. Pour mettre l'accent sur l'idée que le film s'inscrit dans un quotidien, Desplechin a tenu à garder tous les sons directs, quitte à ce que le son du champ et celui du contre-champ soient différents, déclarant ainsi : « Chaque plan est d'une vérité absolue. *Hic* et *nunc*. »

Au centre de ce film où gravitent de nombreux personnages à l'importance et la prestation égale, il y a Mathias Barillet, dont le nom prédit déjà son destin. Ce jeune étudiant en médecine qui vivait en Allemagne où son père, à présent décédé, était en poste comme sentinelle entre l'Est et l'Ouest, décide de s'installer à Paris afin de fuir plus ou moins cet héritage des accords de Yalta, expliqués avec cynisme au début du film. Mais alors qu'il est à la frontière, tant au sens géographique que figuré, un mystérieux « fantôme » (titre de ce « chapitre » du film), Bleicher, dont on ne sait rien, l'attire dans un wagon sous un prétexte plutôt flou afin de lui faire vivre un interrogatoire violent qui laisse Mathias perplexe. Ainsi, en quittant l'Allemagne pour rejoindre la France, Mathias bascule également dans l'âge adulte et les tourments que cela entraîne, que ce soit en ce qui concerne les sentiments amoureux avec la rencontre de Claude, ou sa responsabilité face à cette tête momifiée.

Cette idée de frontière traverse tout le film, de la cicatrice sur la tête momifiée jusqu'à celle plus concrète entre les pays. On pense alors à la séparation qu'impose William, diplomate, dans l'appartement qu'il partage avec Mathias, et qui annonce l'impossibilité pour Mathias d'intégrer cette sphère diplomatique dont fait pourtant partie sa sœur, Marie. Mais cette frontière est celle aussi entre le présent et le passé, puisqu'en cherchant à tout prix à découvrir à qui appartient cette tête, Mathias tente de donner voix à un homme mort, pour ne pas qu'il tombe dans l'oubli comme de nombreux autres disparus de guerre. Comme lui dit Bleicher lors de son interrogatoire violent dans le train : « Alors, tu t'occupes des morts ? C'est bien, il faut s'en occuper. »

Dès les premiers instants, lorsqu'on voit une voiture de police dans un univers en apparence serein, Arnaud Desplechin annonce la présence d'une force inévitable. Le cinéaste déclare s'être inspiré des romans de John Le Carré (qu'il apprécie particulièrement) et des films

hitchcockiens pour livrer un film à la narration déstructurée, révélatrice de l'état psychologique du personnage : selon un découpage en chapitres, le film est marqué par une scène très forte au début, dans le train, puis se découle une heure pendant laquelle il ne se passe presque rien, Mathias cherchant désespérément à savoir quoi faire de la tête du cadavre et à trouver sa place dans ce nouveau monde qui s'offre à lui ; et enfin, une fois l'identité de la tête momifiée découverte, le récit, introduit par le carton « la guerre », s'emballe pour s'embarquer pour de bon dans l'espionnage.

A travers ce qui peut sembler comme un « grand sujet » qu'est celui de la reconstruction des repères après la chute du Mur de Berlin, Arnaud Desplechin réalise avant tout un film qui traite du parallèle entre l'infiniment petit (un mort, la vie d'un individu) et le très grand (des morts, le rôle des institutions dans une société en reconstruction), entremêlant alors une chronique de jeunesse à un film d'espionnage.

Sources :

- *Cahiers du cinéma*, mars 1991, n°441, « Les feux de la rampe », article de Frédéric Strauss

- *Cahiers du cinéma*, juin 1992, n°457, entretien réalisé à Cannes par Thierry Jousse et Frédéric Strauss

- *Positif*, juin 1992, n°377, « La Sentinelle, la survie des morts », article de Philippe Rouyer

- *Positif*, juin 1992, n°377, « Le travail du deuil », entretien réalisé à Paris par Olivier de Bruyn et Olivier Kohn

Biographie et filmographie : p. 83

MARDI 9 JANVIER - 21h45 - CINEMAS STUDIO

Hommage à Arnaud Desplechin
Soirée en partenariat avec les cinémas Studio
Une soirée, deux films.

Esther Kahn

De Arnaud Desplechin

(1999)
France, Couleurs, 2h25

Réalisation : Arnaud Desplechin
Scénario : Arnaud Desplechin, Emmanuel Bourdieu,
d'après Arthur Symons
Photographie : Eric Gautier
Musique : Howard Shore

Interprétation
Esther Kahn : Summer Phoenix
Nathan Quellen : Ian Holm
Philip Haygard : Fabrice Desplechin
Rivka, la mère d'Esther : Francis Barber
M. Kahn : Laszlo Szabo
Sylvia : Emmanuelle Devos

© Why not production

Londres, à la fin du XIXe siècle. Esther est une fille d'émigrés juifs dont les parents sont tailleurs. La famille, avec de nombreux enfants, est pauvre. Esther Kahn est une jeune fille renfermée, que rien ne semble intéresser et en conflit avec sa mère qui ne la comprend pas et la rudoie. Un jour, la famille assiste à une représentation théâtrale et Esther a le déclic : elle ne sera pas employée de couture mais sera actrice. Le chemin ne sera pas facile mais elle se fera aider par Nathan, un comédien plus âgé qui deviendra son professeur et ami.

Dans *Esther Kahn,* réalisé après *Comment je me suis disputé …,* Arnaud Desplechin propose un magnifique portrait de femme, un bel hommage au théâtre, en même temps que sa première adaptation littéraire, son premier film en costume et son premier film en anglais, avec une distribution internationale. De l'avis de la critique et d'une grande partie des spectateurs, c'est une réussite.

De la courte nouvelle d'Arthur Symons publiée en 1905, Desplechin

tire une fresque romanesque, en donnant plus d'importance à certains personnages (Nathan notamment). Le parcours initiatique d'Esther Kahn, jeune femme renfermée destinée à la couture jusqu'à ce qu'elle trouve un sens à sa vie et le sentiment d'être vivante avec le métier d'actrice, touche à l'universel. Tout en restant ancré dans une histoire, un contexte précis, celui des quartiers pauvres de Londres il y a plus de cent ans, Desplechin livre un portrait à la fois très incarné, sensuel, et métaphysique d'une jeune femme qui apprend à s'inscrire dans le monde. Cela passe, pour elle, par le regard permanent qu'elle pose sur le monde. Esther est un personnage renfermé mais d'une grande force, décuplée à partir du moment où elle sait ce qu'elle veut faire de sa vie.

Le même prénom Esther des deux personnages de *Comment je me suis disputé …* et *Esther Kahn* n'est pas dû au hasard : il y a un jeu explicite de correspondances entre les deux films. Esther Kahn se pose les mêmes questions que Paul Dédalus dans *Comment je me suis disputé* et les deux Esther ont en commun leur inculture, leur manque de codes, ne distinguent pas le populaire du noble, sont peu vives, lentes. Cela plait beaucoup à Desplechin qui voit en cela une forme de profonde intelligence. Ce qu'elles sont, au-delà des apparences. Les deux Esther savent, à la fin des films, qui elles sont. Ce qui n'est pas le cas de tous les autres personnages. Pour Esther Kahn, le théâtre ne remplace pas la vie mais la met à l'épreuve et les expériences de la vie sont là pour nourrir le jeu.

La distribution, composée de l'Américaine Summer Phoenix, l'Anglais Ian Holm, très connu outre-Manche, le Hongrois Lazlo Szabo, le Français Fabrice Desplechin, des acteurs anglo-turcs qui jouent les frères et sœurs d'Esther. Summer Phoenix possède à la fois la jeunesse et la force de son personnage et livre une prestation tout à fait remarquable.

En forme de clin d'œil à François Truffaut qu'il admire, Desplechin fait des fermetures à l'iris (comme dans *Les Deux Anglaises et le continent* de Truffaut) : ainsi le réalisateur montre qu'Esther fixe son attention, dépose quelque chose dans sa conscience, même si elle ne sait pas encore où cela la mènera.

La partition musicale, signée Howard Shore (compositeur, entre autres, des films de David Cronenberg, Jonathan Demme) est exceptionnelle. Il ose et réussit le mélange entre classique et moderne.

Sources :

Positif N°s 476 et 563
Suppléments du Dvd.
Cahiers du cinéma N°s 550 et 562

Biographie et filmographie : p. 83

LUNDI 15 JANVIER - 19h30 - CINEMAS STUDIO

Une soirée, deux films
Festival du film asiatique

Nos Années sauvages (*Day of Being Wild*)

De Won Kar-wai

Hong Kong, 1990, Couleurs, 1h37

Réalisation : Won Kar-wai
Scénario : Won Kar-wai
Photographie : Christopher Doyle
Montage : Kai Kit-wai et Patrick Tam
Musique : Xavier Cugat

Interprétation
Yuddi : Leslie Cheung
L'infirmière : Ling Ling Hung
La prostituée : Angelas ponos
So Lichen : Maggie cheung
Tide : Andy Lau

Hong Kong au début des années 1960. Le jeune Yuddi, dandy oisif, aimerait rencontrer l'âme sœur. Il s'engage dans une relation avec So Lichen, une femme calme et posée guichetière dans un stade de football, mais la quitte pour la danseuse Carina. Son amoureuse délaissée va se confier à un policier qui fait des rondes dans le quartier, alors que le meilleur ami de Yuddi tombe amoureux de Carina. Aucune des deux relations n'apporte le bonheur à Yuddi qui décide de partir à la recherche de sa mère biologique qui vit aux Philippines.

Pour son deuxième long métrage, Won Kar-wai filme le Hong Kong de son enfance. La ville, baignée dans une lumière bleutée raffinée, est fantomatique. Esthétiquement, le film est très stylisé : la bande son, très travaillée, alterne silences et sons amplifiés, les lumières, les couleurs et les ombres créent une ambiance très picturale, très sensuelle. Les lieux sont souvent des non lieux : couloirs, entrées d'immeubles, ruelles sombres.

Si l'intrique tourne avant tout autour du personnage principal Yuddi, le film entremêle plusieurs trajectoires, les personnages se croisent. L'indécision et les abandons de Yuddi vont, malgré lui, se faire se rencontrer les autres. La boucle narrative finira finalement par se refermer.

Comme dans *Chungking Express*, Won Kar-wai filme la mélancolie d'une jeunesse urbaine pour laquelle le temps semble ne pas passer, qui semble toujours à la limite

du désœuvrement. La jeunesse qu'il filme est belle, romantique et triste, et *Nos Années sauvages* prend l'ampleur d'une fresque intime mélancolique.
Nos Années sauvages est un film sur le temps qui passe et ce n'est pas un hasard si c'est sur les traces d'une enfance perdue et inconnue, sur les traces de sa mère biologique, que part Yuddie, de l'autre côté de la mer de Chine.

La belle musique de Xavier Cugat, mambo qui rythme les errances et les rencontres de Yuddi, participe de cette perception si particulière au film de Won Kar-wai.

Sources

Cahiers du cinéma N° 500
Positif N° 421

Wong Kar-wai (1958)

Won Kar-wai est un scénariste et cinéaste hongkongais né à Shanghai, en Chine. Il est un cinéaste de l'exploration des désirs, des secrets enfouis, du désenchantement, d'une jeunesse urbaine perdue.

En 1962, il émigre à Hong Kong à l'âge de cinq ans, avec sa mère. Son père et ses deux frères sont restés coincés en Chine en raison de la Révolution culturelle. La séparation dura dix ans et marqua certainement le futur cinéaste, tiraillé entre deux langues (il parle le mandarin et éprouve des difficultés à s'adapter au cantonais de Hongkong) et dont les thèmes de l'errance et de la séparation seront très importants dans l'œuvre à venir. Avec sa mère, il va beaucoup au cinéma et se prend de passion pour les films américains de l'âge d'or hollywoodien. Il étudie les arts graphiques à l'Institut polytechnique, où il se passionne pour la photographie et découvre les films européens de la Nouvelle vague. Après son diplôme, il suit une formation au sein d'une chaîne de télévision. Il devient assistant-réalisateur tout en écrivant des scénarii, d'abord au sein des studios Cinema City, puis en indépendant. Entre 1982 et 1987, il écrit des dizaines de scénarii, dont celui du film *Final Victory* de Patrick Tam, qui produira peu après le premier film de Won.

Il réalise en effet son premier film, un policier, en 1998, *As Tears Go By*. Au moment du tournage, le scénario n'est encore qu'une ébauche : Wong Kar-wai travaillera comme ça sur tous ses films. En 1990 sort *Nos Années sauvages*, film remarqué sur le passage du temps et la nostalgie amoureuse. Le spectateur y suit une jeunesse sans but dans les années 1960 et voit le style du réalisateur s'affirmer : une prédilection pour les scènes elliptiques, un intérêt pour la mémoire et la mélancolie autour de personnages décalés, marginaux.

Il crée sa société de production, Jet Tone Films Ltd. avec Jeffrey Lau, un autre réalisateur et producteur hongkongais

Puis en 1994 sort *Les Cendres du temps*, un film à la narration très complexe qui réunit les plus grands acteurs de Kong Kong. Il s'agit du premier film de sabre de Won Kar-wai. Le film est réussi mais a couté très cher car les prises de vue dans la Chine continentale furent sans cesse repoussées. Pendant la post production de ce film il tourne rapidement et avec un petit budget, *Chungking Express*, chronique urbaine qui lui vaut une renommée internationale. *Les Anges déchus*, sorti en 1996, est une suite à *Chungking Express,* avec des effets sonores et plastiques similaires, plus accentués encore. On y retrouve des personnages marginaux, davantage encore que dans *Chungking Express* : un assassin, sa compagne, une prostituée. *Happy Together* raconte la fin d'un amour entre deux hommes qui vivent en Argentine. La bande son originale, signée Frank Zappa, est remarquable. Ce film vaut à Won Kar-wai le Prix de la mise en scène à Cannes. Déjà connu et réputé bien au-delà des frontières chinoises, c'est un véritable triomphe public et critique qui lui est rendu avec *In the Mood for Love*, en 2000. Ici, le réalisateur recrée le Hong Kong de son enfance. L'acteur principal, Tony Leung, obtient le Prix d'interprétation au festival de Cannes ; L'actrice, Maggie Cheung, n'obtient pas de prix mais se fait connaître internationalement ;

En 2005 sort *2046*, film au budget débordant dont le tournage épique, qui a duré cinq ans, fut sauvé par des fonds européens. L'équipe tourne à Shanghai, Hong Kong, Bangkok et Macao.

Malgré son passé de scénariste, Won Kar-wai filmera toujours sans scénario bien « ficelé » et aura toujours tendance à dévier du scénario original pendant le tournage surtout s'il est très écrit. Cela rallonge parfois les délais prévus de tournage et lui pose des problèmes avec les acteurs et les financiers. Wong Kar-wai, pour cette raison, s'est brouillé avec plusieurs collaborateurs sur le tournage de *2046*, à commencer par son actrice Maggie Cheung qu'il a monopolisée pour six mois de travail pour qu'au final elle n'apparaisse que quelques secondes à l'écran. Il tourne beaucoup de scènes qu'il ne garde pas au montage.

Son dernier film en date, *The Grandmaster*, est sorti en 2013

Filmographie

1988 : As Tears go By
1990 : Nos années sauvages
1994 : Les Cendres du temps
1994 : Chungking Express
1995 : Les Anges déchus
1997 : Happy together
2000 : In the Mood for Love ;
2005 : 2046
2007 : My Blueberry Nights
2013 : The Grandmaster

Sources

Dictionnaire du cinéma, sous la direction de Jean-Loup Passek.
Site cinéclub de Caen
Cahiers du cinéma N° 190
Positif N° 525

LUNDI 15 JANVIER - 22H15 - CINEMAS STUDIO

Une soirée, deux films
Festival du film asiatique

Chungking Express

De Won Kar-wai

Hong-Kong, 1994, 1h37

Réalisation : Won Kar-wai
Image : Christopher Doyle, Law Wai-Keung
Montage : William Chang, Hai Kit-Wai,
Kwong Chi-Leung
Décors : William Chang

Interprétation
Brigitte Lin Chin-hsia : la femme à la perruque blonde
Takeshi Kaneshito : le policier matricule 223
Tony Leung Chiu-wai : le policier matricule 633
Faye Wang : Faye
Valerie Chow : L'hôtesse de l'air

Hong-Kong, vers le milieu des années 1990 : un jeune policier (matricule 223) aimait sa petite amie mais celle-ci a décidé de mettre fin à leur relation. Il en souffre et espère son retour. Puis il croise dans la rue une femme qui porte une perruque blonde, personnage romanesque impliqué dans un trafic de drogue qui n'hésite pas à tirer si elle se sent en danger. Parallèlement, une autre jeune femme, Faye, aime en secret un autre policier (matricule 663). Chungking Express est une balade, une errance dans le Hong-Kong des années 1990, articulée en deux parties.

Il y a peu d'espoir, mais un peu quand même, dans *Chungking Express*, et une bonne dose de poésie. Won Kar-wai n'a pas son pareil pour filmer la violence, l'errance urbaine, la solitude, autant d'indices de la dislocation post coloniale de Hong-Kong. L'humour est présent également dans cet univers désenchanté, par exemple quand Faye va jouer les fées du logis dans l'appartement de celui qu'elle aime, à son insu.

Les deux histoires se croisent. *Chungking Express* fut tourné caméra à l'épaule, en moins de trois mois, avec peu de moyens, dans les rues de Hong Kong, dans les échoppes, les appartements, en lumière naturelle. Les plans sont rapides, les personnages ont l'air perdu dans un labyrinthe urbain à la fois chatoyant et

sensuel mais désincarné. Ils sont tout le temps en mouvement mais semblent au final ne pas faire grand-chose, ne pas être dans une véritable action. Ils subissent ce qui leur arrive, même la jeune femme criminelle à la perruque blonde, qui semble maitriser son destin, être efficace, finit par être distancée dans un aéroport. En revanche, May, la jeune serveuse du bar qui semble faire du sur-place finira finalement par accomplir son rêve. Et la chanson qu'elle écoute beaucoup, « California Dream », du groupe « The Mamas and Papas », prend alors tout son sens.

Biographie et filmographie : p. 92

LUNDI 22 JANVIER - 19h30 - CINEMAS STUDIO

Soirée présentée par Thomas Anquetin

Et pour quelques dollars de plus (*Per qualche dollari in piu*)

© Park Circus

De Sergio Leone

(1965)

It. / Esp. / All., couleurs, 2h06

Réalisation : Sergio Leone
Scénario : S. Leone ; L. Vincenzoni, d'après F. Morzella et S. Leone
Photographie : Massimo Dallamano
Musique Ennio Morricone

Interprétation

Le Manchot : Clint Eastwood
Le colonel Douglas Mortimer: Lee Van Cleef
L'Indien : Gian Maria Volonté
Juan Wild : Klaus Kinski

Deux chasseurs de prime, le colonel Mortimer et celui qu'on appelle l'Homme sans nom, décident chacun de leur côté d'attraper L'Indien, un tueur sadique dont la tête est mise à prix 10 000 dollars. L'Indien agit avec une bande dont chaque membre vaut plus ou moins cher sur le marché des criminels. Au départ rivaux pour la traque, les deux chasseurs de prime, bien que très différents et n'ayant pas les mêmes motivations, vont finir par s'allier dans ce projet à la limite de la légalité.

Second opus d'un ensemble de trois westerns italiens appelés a posteriori la « trilogie des dollars ». *Et pour quelques dollars de plus* vient après *Pour une poignée de dollars* et avant *Le bon, la brute et le truand*. Cette trilogie revisite avec une vision pessimiste l'histoire des Etats-Unis et casse sans ménagement le mythe de la glorieuse conquête de l'Ouest.

Et pour quelques dollars de plus est le second film, après *Pour une poignée de dollars que Leone* tourne en Europe, dans le désert d'Almeria, en Andalousie. Dans *Et pour quelques dollars de plus* Leone va jusqu'à construire entièrement le village.
Le scénario fonctionne très bien, avec une utilisation particulièrement intelligente du flashback. Leone l'a écrit avec Luciano Vincenzoni qui avait déjà travaillé avec Pietro Germi et Mario Monicellei, Mario Camerini.

Aujourd'hui considéré comme un classique incontournable du western italien, le film connaît une sortie très modeste : d'abord seulement dans deux salles d'un très vieux cinéma de Florence, pendant un été caniculaire. Il fait donc très peu d'entrées puis, de jour en jour, les chifffres gonflent, jusqu'à avoir un grand succès public. Si la critique est le plus souvent dithyrambique, les intellectuels détestent. Certains ont changé d'avis depuis.

Au-delà des images splendides et des cadrages très maitrisés, la beauté de ce western réside dans le traitement de l'amitié entre deux hommes que beaucoup de choses opposent. Le colonel est un homme déjà un peu âgé, très cultivé et qui ne semble pas intéressé par l'argent. Pour lui, c'est une vengeance qu'il exerce avec la traque de l'Indien. À l'opposé l'Homme sans nom est plus jeune, un professionnel de la tuerie motivé par l'appât du gain et le goût de l'aventure. En même temps, il sait que cet amour immodéré de l'argent peut lui coûter très cher. Les deux hommes ont en commun une forme de loyauté et de dignité, une grande intelligence et un respect mutuel.

La dostribution fonctionne à merveille : les choix de Clint Eastwood et Gian Maria Volonté furent simples : ils étaient dans *Pour une poignée de dollars* et Leone souhaitait retravailler avec eux pour la suite. Eastwood peaufine son image de cowboy solitaire et taciturne et Volonté excelle en tueur totalement immoral. Pour le personnage du colonel, le réalisateur pressentait d'abord Lee Marvin mais ce dernier n'était pas disponible. C'est en consultant l'Academy Players (un recueil des acteurs américains) que Leone tombe sur le visage de Lee Van Cleef et souhaite le rencontrer. L'acteur est alors un peu oublié et en proie à des problèmes de dépression et d'alcool. Leone raconte, dans son livre d'entretiens avec Noël Simsolo, que dès qu'il l'a aperçu à l'aéroport, en long manteau sale et avec les cheveux gris / blancs, il a su qu'il avait trouvé son colonel Mortimer. De fait, Lee Van Cleef est mémorable dans ce film.

La musique d'Ennio Morricone, indissociable des films de Sergio Leone, est parfaite pour le film, soulignant l'action avec la part d'ironie qu'il convient.

Sources

Noël Simsolo « Conversations avec Sergio Leone », Stock cinéma, 1987.
Analyse de Sir Christopher Frayling que le style de Leone, bonus du DVD édité par la MGM

Sergio Leone (1929 - 1989)

Sergio Leone est le fils du metteur en scène Roberto Leone Robetti et de l'actrice Bice Valerian.

Dans les années cinquante, il travaille sur une soixantaine de films en tant qu'assistant réalisateur à Cinecittà, notamment sur *Les Derniers Jours de Pompéi*, tournage durant lequel il côtoie un des fondateurs du « western à l'italienne », Sergio Corbucci.

Ses premiers films en tant que réalisateur, *Le Colosse de Rhodes* (1961) et *Sodome et Gomorrhe* (1962), lui permettent de se spécialiser dans la démesure. Il y fait preuve d'un style baroque et redondant.

C'est avec *Pour une Poignée de dollars* en 1964 que Leone construit sa renommée et celle de ses collaborateurs, notamment celle d'un certain Clint Eastwood… Avec ce film il crée un western nouveau et commercial que les Américains eux-mêmes imiteront pendant de longues années. Il affirme ce style avec deux autres films, *Et pour quelques Dollars de plus* (1965) et *Le Bon, la brute et le truand* (1966) , la trilogie culte dite des dollars ou de l'Homme sans nom. Son personnage principal, le pistolero sans nom, devient un héros populaire auprès du public. Sergio Leone pousse la violence irrationnelle à son paroxysme et dresse un portrait démythifié de l'histoire de l'Ouest.

Il déploie pour ses films des budgets importants, ce qui lui permet de faire les westerns dont il a envie. Son projet le plus ambitieux reste *Il était une fois dans l'Ouest* (1968), complainte sanglante et grandiose marquant la disparition du western classique de John Ford (Leone pousse le vice jusqu'à transformer Henry Fonda, acteur fétiche de Ford, en tueur sadique) à qui l'on doit l'expression dédaigneuse de « western spaghetti ».

Il poursuit sa carrière par des œuvres plus sombres, plus graves*, Il était une fois… la Révolution* (1971) et va jusqu'à porter un regard burlesque et quasi parodique sur ses propres films, *Mon Nom est personne* (1973) et *Un Génie, deux associés, une cloche* (1975).

Après avoir travaillé comme producteur, notamment sur les premiers films de Carlo Verdone, il réalise en 1984, son dernier film *Il était une fois en Amérique*, film sur les années trente de New York, avec Robert De Niro en gangster des quartiers juifs. Il rend ici à l'Amérique tout ce qu'il lui doit en tant que spectateur et en tant que réalisateur.

Leone reste associé à son « western opéra », à ce style fulgurant et controversé, en qui certains voient une réelle évolution du western classique et d'autres une parodie vide de sens.

Le genre apparaît en Europe au moment où le péplum s'essouffle en Italie et où le western perd de son ampleur aux Etats-Unis. L'Italien Sergio Leone lui redonne ses lettres de noblesse, grâce à sa trilogie des dollars.

Il est le plus extrême dans cette démarche, son approche du genre est destructrice, elle tend à être réaliste et impertinente, et est appuyée par un souci du détail très poussé et un style très marqué.

Ses thématiques récurrentes sont l'amitié, l'histoire, la mélancolie, et leurs inévitables pans négatifs respectifs : la trahison, la violence, et la perte d'une chose ou d'un être. Dans son dernier film*, Il était une fois en Amérique*, il réunit ces thématiques sous la parabole du temps, plongeant le spectateur dans un monde onirique et lyrique au sein duquel dominent la cruauté et l'amertume.

Il sert cette ambition par une recherche visuelle très graphique et une liberté artistique quasi-totale. Il

exacerbe les symboles du western, les déforme jusqu'au paradoxe voire l'abstraction. Il vide le genre de tout humanisme, de toute psychologie et y intègre ses propres références, ses propres passions que sont l'histoire, sa culture italienne, le cinéma japonais, le roman américain… Il s'approprie donc le genre et réalise des westerns que l'on peut presque qualifier de personnels.

C'est donc un cinéma paradoxal, à la fois grandiose et intime, violent et poétique, réaliste et onirique, américain et latin… Sa construction expérimentale n'a d'égale que sa dimension funèbre. Au-delà du peu de valeurs sérieuses et morales que Leone semble défendre dans ses films (sadisme, vengeance, duel, goût pour les armes et le gain…), il a indéniablement le souhait de faire passer un message. Par le biais des faits historiques qu'il ajoute à ses westerns, il véhicule systématiquement une pensée politique sur les milieux mafieux, crapuleux, sur le rapport entre l'argent et la violence, etc. Sergio Leone est le cinéaste préféré de Quentin Tarantino qui perpétue cette tradition du western opéra italien dans plusieurs de ses films.

Il déclarera lors d'un entretien : « Je n'accepterai jamais la distinction entre cinéma et politique. La seule distinction légitime, serait celle plus générique, plus abstraite, plus gênante…mais aussi plus sincère, entre cinéma et non-cinéma. »

L'apport de Sergio Leone au cinéma, aujourd'hui reconnu de (presque) tous n'est plus à prouver. On peut citer Kubrick : « Sans Sergio Leone je n'aurais pas pu faire *Orange mécanique* » ou encore Sam Peckinpah : « Sans les films de Leone je n'aurais pas fait *La Horde sauvage*. »

Filmographie

1959 : Les Derniers Jours de Pompéi (*Gli ultimi giorni di Pompei*)
1960 : Le Colosse de Rhodes (*Il colosso dui Rodi*)
1964 : Pour une Poignée de dollars (*Per un pugno di dollari)*
1965 : Et pour quelques Dollars de plus (*Per qualche dollaro in più*)
1966 : Le Bon, la brute et le truand (*Il buono, il brutto, il cattivo*)
1969 : Il était une Fois dans l'Ouest (*C'era una volta il West*)
1971 : Il était une Fois la Révolution (*Giù la testa*)
1983 : Il était une Fois en Amérique (*Once Upon a time in America*)

Source :

Catalogue Cinémathèque de Tours 2011 – 2012
Bertrand Tavernier « Amis américains », Ramsay, 2008.
Noël Simsolo, Conversations avec Sergio Leone, stock cinéma, 1987

LUNDI 29 JANVIER - 19h30 - CINEMAS STUDIO

Utu

De Geoff Murphy

(1983)

Nouvelle-Zélande / Couleurs / 1h48

Réalisation : Geoff Murphy
Scénario : Keith Aberdein, M. Murphy
Photographie : Graeme Cowley
Musique : John Charles
Montage : Michael Horton, Ian John
Décors : Ron Highfield
Costumes : Michael Kane

Interprétation :
Te Wheke : Anzac Wallace
Williamson : Bruno Lawrence
Colonel Elliot : Tim Elliot
Lieutenant Scott : Kelly Johnson
Wiremu : Wi Kuki Kaa
Kura : Tania Bristowe
Matu : Merata Mita
Hersare : Faenza Reuben
Puni : Tom Poata

© La Rabbia / Les Bookmakers

En Nouvelle-Zélande, dans les années 1860, les Maoris luttaient contre les colonies britanniques pour garder les terres qui leur étaient garanties par un traité. Le guerrier Te Wheke se bat pour les Britanniques jusqu'à ce que la trahison l'amène à chercher « utu » (vengeance). Le colonel Williamson à son tour cherche à se venger après que Te Wheke attaque sa ferme et tue sa femme. Pendant ce temps, Wiremu, un officier britannique, semble penser que la résistance est futile.

Il s'agit là d'une nouvelle version, souhaitée par le réalisateur, rendant le film « plus âpre et plus intelligent ». *Utu* est le deuxième film de Geoff Murphy (après son road movie *Goodbye Pork Pie* de 1981) et le premier film néo-zélandais à avoir été sélectionné au festival de Cannes (présenté hors compétition). C'est une œuvre hybride qui s'appuie essentiellement sur le western, ainsi que sur le film historique et le film d'aventures. Toutefois, il ne s'agit pas d'un western au sens « classique », mettant en scène le grand Ouest

américain et le traditionnel mythe du cow-boy. *Utu* reprend certains éléments de ce genre cinématographique, mais les rôles sont inversés, les perspectives différentes, les combats confus et la morale également.

Le terme « utu » signifie « vengeance » en maori. Le titre prend tout son sens au vu du contexte historique abordé au sein du récit. En effet, le film met en lumière l'histoire maorie, totalement inédite au cinéma, permettant de fournir un regard interne à la situation. Pour Geoff Murphy, lui-même néo-zélandais, il était important de revenir sur l'histoire de la colonisation européenne en Nouvelle-Zélande. Au XIXe siècle, lorsque le gouvernement britannique s'installe afin d'y proclamer sa souveraineté, un traité est négocié avec les Maoris. Toutefois, le traité de Waitangi (datant de 1840) crée une discorde au sein du pays. Dans un premier temps, les Maori acceptent la cohabitation et le commerce avec les « Pakehas » (terme désignant les Néo-Zélandais d'origine anglo-saxonne ou européenne). Mais très vite, l'augmentation du nombre de colons engendre des conflits et de 1860 à 1870, débutent les guerres néo-zélandaises, au cours desquelles le peuple maori sera en partie décimé.

S'inscrivant dans un contexte socio-politique complexe, encore tabou à l'époque, c'est en toute logique que *Utu* arbore un ton grave, crépusculaire et une certaine esthétisation de la violence. Mais ce surgissement de la violence à l'écran est imprégné d'une morale et d'une éthique, traitant frontalement la question de l'irrespect des coutumes maories engendré par les excès des colons. Permettant, d'une part, de rendre compte de ce fait historique et, d'autre part, de créer un certain impact émotionnel. Tout au long du film, le réalisateur ne cesse de problématiser les rapports socio-culturels et la relation dominant/dominé qui en découle, mais de manière ambiguë au travers de ses personnages.

Geoff Murphy articule en effet son histoire autour de personnages désorientés (dans leur comportement et leur morale) qui ne cessent d'interpeller les spectateurs. Il y a, entre autres : Te Wheke, leader impitoyable aveuglé par la haine et répondant au meurtre par le meurtre ; le Lieutenant Scott, partagé entre son devoir d'officier et son amour pour le pays ; ou encore Williamson, souhaitant venger la mort de sa femme, tuée lors d'un raid maori. Les personnages offrent de nombreux double-sens de par la circulation des émotions et des caractères. Au fur et à mesure, les Maoris se méprennent et portent les costumes de leurs homologues anglais. Les rôles ne cessent de s'inverser, il n'y a pas réellement de « bon côté ». Le chef maori Te Wheke finit par se comporter comme ceux qu'il dénonçait. Il devient tour à tour un rebelle soucieux de la justice, un despote local, un bourreau, un martyr. Geoff Murphy traite des abus, de la privation liés au colonialisme, mais par la brutalité et le sang. Te Wheke est un symbole de l'anti-répression et défend certaines valeurs qui s'appliquent encore aujourd'hui. *Utu* offre une ambivalence dans le parcours de chacun des

personnages, mais présente un grand intérêt d'un point de vue anthropologique. C'est un témoignage de la culture et du cinéma néo-zélandais.

Geoff Murphy (1938)

Réalisateur, producteur, et scénariste, connu pour avoir œuvré au rayonnement du cinéma néo-zélandais à l'international (à la moitié et fin des années 70). Il naît en octobre 1938, grandit dans la banlieue de Wellington à Highbury en Nouvelle-Zélande, puis devient instituteur. Geoff Murphy est l'un des membres fondateurs de la mythique coopérative hippie, musicale et théâtrale, nommée « Blerta ». Au début des années 70, Blerta tourne en Nouvelle-Zélande et en Australie, en présentant des spectacles multimédias. Ensuite, Blerta a le droit à son propre show télévisé, influençant Geoff Murphy dans la réalisation de *Wild Man* (1977). Plusieurs membres de Blerta travailleront sur les films de Murphy (dont Bruno Lawrence). Dans les années 90, Geoff Murphy se rend à Hollywood où il réalise plusieurs films d'action à faible budget. Au début des années 2000, il retourne en Nouvelle-Zélande pour être l'assistant réalisateur de Peter Jackson sur la trilogie *Le Seigneur des Anneaux*. En 2014, il est nommé officier de l'Ordre du mérite de la Nouvelle-Zélande et reçoit un doctorat honorifique en littérature par l'Université Massey.

Filmographie :

1981 : Goodbye Pork Pie
1983 : Utu
1985 : The Quiet Earth
1988 : Never Say Die
1989 : Red King, White Knight
1990 : Young Guns II
1992 : Freejack
1993 : Blind Side
1994 : The Last Outlaw
1995 : Under Siege 2: Dark Teritory
1996 : Don't Look Back
1999 : Fortress 2
2000 : Race Against Time
2001 : Blerta Revisited
2004 : Spooked
2009 : Tales of Mystery and Imagination

LUNDI 5 FEVRIER - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Hommage à Akira Kurosawa, avec deux films inédits

Une soirée, deux films
Soirée présentée par Guy Schwitthal

Un Merveilleux Dimanche (*Subarashiki Nichiyobi*)

(1947)

Japon / Noir et Blanc / 1h48

UN MERVEILLEUX DIMANCHE © 1947, TOHO Co., Ltd. Tous droits réservés.

Réalisation : Akira Kurosawa
Scénario : Keinosuke Uekusa
Son : Shigeharu Yasue
Musique : Tadashi Hattori
Image : Asakazu Nakai
Décors : Kazuo Kubo
Production : Toho

Interprétation :
Yuzo : Isao Numazaki
Masako : Chieko Nakakita
Yamamoto : Atsushi Watanabe

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, deux jeunes gens amoureux se retrouvent chaque dimanche. Déambulant dans les rues de Tokyo, ils se retrouvent confrontés à la misère de l'après-guerre. Leur histoire d'amour qui a survécu à la guerre pourrait bien ne pas survivre. Elle est compromise par cette misère environnante et cette ville détruite qui créent un désespoir profond chez les deux personnages.

C'est dans un climat particulier qu'Akira Kurosawa, réalise en 1947 *Un Merveilleux Dimanche.* Le Japon vient de perdre la guerre et les États-Unis contrôlent le cinéma japonais. Les films sur l'ère féodale sont interdits et les productions doivent parler de démocratie et décrire les réalités sociales d'après-guerre. Kurosawa réalise ce long-métrage après avoir vu un film de D.W Griffith qui met en scène un couple pendant cette période difficile de l'après-guerre.

Avec *Un Merveilleux Dimanche*, Akira Kurosawa témoigne de la violence de l'après-guerre telle qu'il a pu la vivre. Dans sa jeunesse, il est hébergé par des sympathisants communistes et par son frère dans un quartier populaire. Il est loin ici de la vie confortable qu'il a connue. Il doit faire face au froid, à la faim, à la confrontation avec les forces de l'ordre. Cet épisode va inspirer le scénario de *Un merveilleux Dimanche*. On notera la scène où Yuzo est arrêté par la police pour avoir protesté contre des prix trop élevés. Le manque d'argent est un thème central du film. Les deux amoureux doivent profiter de leur dimanche avec seulement 35 yens dans un Japon où tout augmente. S'offrir un café devient presque un luxe. Pour le payer, Yuzo est contraint de laisser son manteau au responsable du salon de thé comme monnaie d'échange. L'argent est aussi ce qui oppose les deux protagonistes. Masako affiche un optimiste déroutant, tandis que Yuzo garde toujours en mémoire ce manque d'argent. C'est explicite dès la première séquence du film. On voit un train arriver dans une gare, avec un bel hommage au cinéma des frères Lumière (*L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat).* Yuzo dit alors à Masako qu'elle n'aurait pas dû venir car il n'a que 15 yens en poche. Mais Masako n'en a que faire, trop heureuse de passer son dimanche avec son bien aimé. Quand les deux amoureux se retrouvent dans l'appartement de Yuzo, un gouffre se crée de plus en plus entre les deux personnages, entre celle qui espère et celui qui n'a plus foi en lui-même.

Certaines séquences reflètent l'évolution de l'état d'esprit des personnages. Celle du cabaret où Yuzo se rend afin de demander de l'aide à un ancien camarade de régiment, insiste sur l'isolement de Yuzo. Il ne se sent pas à sa place et on le lui fait comprendre. Ses vêtements ne sont pas adaptés pour un lieu comme celui-ci et souligne son appartenance à une classe sociale inférieure. Dans son appartement, Yuzo se dévalorise et se dénigre. Pour Kurosawa, c'est le contexte de l'après-guerre qui crée ce malaise. Masako réconforte son ami en lui disant que son mal être n'est pas isolé : « Tout le monde souffre, c'est l'époque ». C'est à ce moment-là que la scission entre les deux jeunes gens est la plus évidente. Yuzo refuse l'aide de Masako qu'elle accuse d'être trop focalisé sur le passé. Yuzo, lui, lui reproche sa pureté d'âme. Cette mise en scène est aussi liée au dispositif de tournage. Dans le numéro consacré à Akira Kurosawa (éditions des Cahiers du Cinéma), Charles Tesson affirme en parlant d'*Un Merveilleux Dimanche*, que « le cinéaste le tourne comme un documentaire, caméra cachée, dans les rues de Shinjuku à Tokyo ». Ce processus filmique qui se rapproche du documentaire fait dire à Pierre Billard, critique à *Cinéma,* que cette œuvre de Kurosawa est réaliste, « d'un réalisme pointilleux poussé jusqu'au naturalisme ». D'autres comme Florent Guézengar, critique aux *Cahiers du cinéma,* vont même jusqu'à faire un parallèle avec le néoréalisme, mouvement né durant la Seconde Guerre mondiale en Italie et qui se

caractérise par la mise en scène des réalités sociales.

Dans ce film Akira Kurosawa met en scène le quartier de Shinjuku à Tokyo. Shinjuku est l'un des 23 arrondissements spéciaux de Tokyo créés en 1947 après la destruction de la capitale en 1943 par les raids aériens. Ils forment aujourd'hui le centre de Tokyo et fonctionnent comme des municipalités. C'est donc dans un quartier en reconstruction que se passe le film. On a pourtant très peu de plans d'ensemble qui nous permettraient de voir les vestiges de la guerre. Kurosawa a privilégié au contraire les plans rapprochés. Dans cette ville, tout n'est pas symbole de désespoir. En atteste la scène où Yuzo décide de jouer avec les enfants, symboles d'avenir, mais qui représentent aussi un lien vers le passé des personnages car à plusieurs reprises, Masako fait des références à leur vie d'autrefois, celle d'avant la guerre qui leur a tout pris « Tu te souviens quand nous étions enfants ? Nous courrions dans le parc ». Ce passé est souvent mentionné avec nostalgie. C'est au fil du film que nous découvrons quel rôle a joué *La Symphonie inachevée* de Schubert dans leur passé et pourquoi elle est si importante pour eux.

Avec tout le talent que l'on connait à Kurosawa voici un film qui oscille entre un réalisme qui dévoile les conditions sociales des Japonais après-guerre, une jeunesse en pleine désillusion qui ne se retrouve plus dans un Tokyo détruit, et un espoir de vie meilleure.

Sources :

- *Positif* n°461-462
- *Cinéma* n° 83 et *Cinéma* n°103
- *Cahier du cinéma* n°717
- Catalogue cinémathèque 2016-2017
- Tesson Charles, *Le livre Akira Kurosawa*, Paris : Cahier du cinéma Édition, « Collection grands cinéastes » 2007
- Chevalier Antoine, De Baeque Antoine, *Dictionnaire de la pensée du cinéma,* Paris : Presses universitaires de France « Collection Quadrige. Dicos poche » 2012

Biographie et filmographie :

Catalogue Cinémathèque de Tours 2016 - 2017

LUNDI 5 FEVRIER - 21H30 - CINEMAS STUDIO

Hommage à Akira Kurosawa, avec deux films inédits
Une soirée, deux films
Soirée présentée par Guy Schwitthal

Le Plus Beau / Le Plus Dignement (*Subarashiki Nichiyobi*)

(1944)
Japon / Noir et Blanc / 1h26

LE PLUS DIGNEMENT © 1944, TOHO Co., Ltd.
Tous droits réservés

Réalisation : Akira Kurosawa
Scénario : Akira Kurosawa
Production : Motohiko Ito et Jin Usami
Société de production : Tōhō
Musique : Seiichi Suzuki
Photographie : Joji Ohara
Décors : Teruaki Abe

Interprétation
Chef Goro Ishida : Takashi Shimura
Soichi Yoshikawa : Shôji Kiyokawa
Ichirō Sugai **:** Ken Shinda
Noriko Muzishima : Takako Irie
Tsuru Watanabe : Yoko Yagushi
Yuriko Tanumira : Sayuri Tanima
Sachiko Yamazaki : Sachiko Ozaki

Au Japon durant la Seconde Guerre mondiale, des ouvrières volontaires participent à l'effort de guerre. Dans une usine, elles fabriquent des lentilles de précision pour les viseurs de canon. Ponctué de slogans propagandistes clamés par des citoyens japonais, ce film montre des jeunes femmes désireuses de servir leur pays en augmentant la productivité, même si c'est au dépends de leur santé.

C'est en 1944 qu'Akira Kurosawa réalise son deuxième long métrage, *Le Plus Dignement*. Certains critiques, comme Charles Tesson, voient en lui « un film de propagande nationale », d'autres le considèrent comme une histoire contemporaine sur l'enrôlement et le travail des jeunes femmes japonaises durant la Seconde Guerre mondiale. Ce qui est certain c'est qu'avant que le film ne commence, le spectateur reçoit l'information suivante « Un film national sélectionné par le Service d'information du gouvernement ».

Kurosawa, lui, le décrit comme une sorte de documentaire sur le quotidien de ces volontaires. En 1944, comme beaucoup de pays, le Japon utilise la propagande, notamment cinématographique, pour faire évoluer l'opinion publique. Au Japon elle se traduit par une réaction contre la domination occidentale. Cette opposition est très explicite dans le film lorsqu'un des personnages clame : « Nous nous battrons pour vaincre les troupes anglos - américaines ». Kurosawa, comme beaucoup d'autres réalisateurs de l'époque, est contraint de réaliser des films qui exaltent une forte pensée patriotique afin de pouvoir continuer à tourner des films.

Une des particularités du film est le choix des actrices professionnelles. Dans le livre qu'il a consacré à Akira Kurosawa (Editions des Cahiers du cinéma) Charles Tesson souligne le « réalisme documentaire dans le jeu des comédiennes ». Cette approche est d'ailleurs reprise par Kurosawa lui-même : dans un entretien donné à *Positif*, il parle de son intérêt pour la vie quotidienne des ouvrières et apporte des précisions sur les conditions de tournage. Afin de créer une cohésion et des relations fortes entre ces différentes femmes, il les fait dormir dans un dortoir pendant toute la durée du tournage. Il les fait courir, afin que leur fatigue supposée à l'écran soit réelle. Elles travaillent comme des ouvrières et accomplissent les différentes tâches de la fabrication des lentilles optiques pour mieux s'imprégner de leurs personnages. Comme elles ont acquis une certaine expérience, celle que de véritables ouvrières auraient, le spectateur croit voir de vraies volontaires.

Dans ce film la place est donnée aux femmes. Parmi elles, Mizushima, la maîtresse, et Watanabe sont les deux personnages forts du film. Mizushima s'occupe des dortoirs et des ouvrières en dehors de leur journée de travail. Elle exerce un rôle de gouvernante mais surtout celui de « Mère ». Ces jeunes femmes qui sont loin de leur maison se réfugient auprès d'elle lorsqu'il y a un souci. Watanabe est l'autre personnage clé du film. C'est la chef d'équipe. Elle occupe une place prépondérante dans le film et prend un essor considérable. C'est sur ses épaules que repose le bon rendement de l'usine Hiratsuka. Le départ de Suzumura, jeune volontaire qui quitte l'usine à cause d'une forte fièvre, laisse voir le degré d'implication des ouvrières et les sacrifices qu'elles sont prêtes à faire pour leurs pays. Après son départ, la motivation de travailler de Suzumura alors qu'elle en était incapable, stimule ses camarades. Le rendement explose. Kurosawa joue sur cette alternance des bons et des mauvais rendements de la production et illustre ces évolutions avec un graphisme montrant la courbe des rendements. Ces occurrences permettent de structurer le film. L'autre motif récurrent qui permet d'organiser le film c'est la musique de la fanfare. Tous les matins avant d'aller travailler, ces jeunes femmes défilent dans les rues avec leur fanfare. Ce rituel permet de voir leurs états d'esprit. Si elles jouent en harmonie, cela veut dire qu'elles vont bien et qu'elles sont efficaces au travail. A l'inverse, si elles jouent mal,

c'est qu'elles ne sont pas au mieux de leur forme et qu'elles ne sont pas opérationnelles au travail. Le film montre la motivation sans faille des volontaires et leur envie de travailler pour la prospérité de leur pays malgré la fatigue ou la maladie. Cette motivation, est poussée à l'extrême puisque même Mizushima désire travailler dans l'usine afin de comprendre ses protégées.

Inconnu du public, ce film est pourtant l'un des préférés de Kurosawa même s'il s'agit d'un film de propagande qui prône un idéal de solidarité entre les femmes et le patriotisme. Son esthétique se rapproche du style documentaire, ce qui n'est pas étonnant lorsque l'on connaît le travail du réalisateur.

Sources

- *Positif* n° 461-462
- Tesson Charles, *Le livre Akira Kurosawa*, Paris : Cahier du cinéma Édition, « Collection grands cinéastes » 2007
Avant-scène cinéma n°113

Biographie et filmographie :

Catalogue Cinémathèque de Tours 2016 - 2017

LUNDI12 FEVRIER - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Carte blanche à l'Atelier Super 8 de Tours.
En présence d'un(e) spécialiste des effets spéciaux.

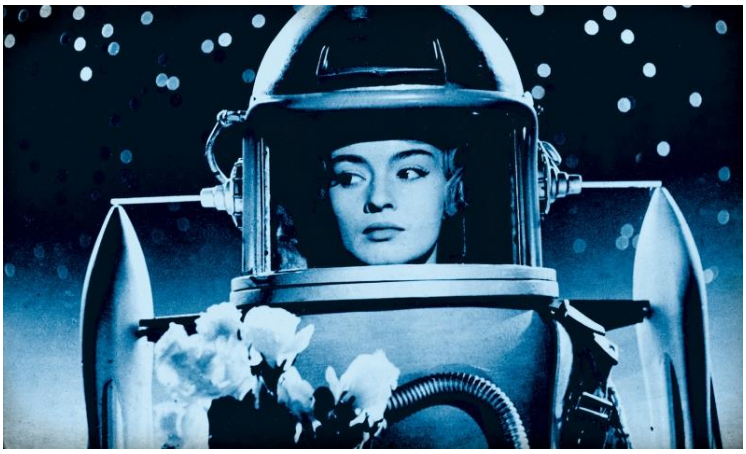
Le Baron de Crac (Baron Prášil)

De Karel Zeman

(1961)
République tchèque / Colorisé / 1h23

Réalisation, scénario et animation : Karel Zeman, d'après le roman *Les Aventures du Baron de Münchhausen*, écrites par Rudolphe Erich Raspe (1785), traduites et remaniées par Gottfried August Burger (1786) et les illustrations de Gustave Doré.

© Malavida



Dialogues : Jirí Brdecka
Photographie : Jirí Tarantík
Montage : Vera Kutilova
Décors : Zdenek Rozkopal
Musique : Zdenek Liska

Interprétation :
Le Baron : Milos Kopecký
Tonik : Rudolf Jelínek
Princesse Bianca : Jana Brejchová
Cyrano de Bergerac: Karel Höger

Déjà résidents sur la Lune, des membres du Gun Club (De la Terre à la Lune, Jules Verne -1865), Cyrano de Bergerac et le Baron de Crac - anciens Terriens, autant de fiction, qu'authentiques-, rencontrent Tonik, astronaute, qui vient tout juste d'alunir. Tous le prennent pour un Sélénite. Le Baron de Crac propose, pour l'ouvrir au monde terrestre, de l'y emmener. Bel et bien Terrien, Tonik se laisse malgré tout conduire. Pour le Baron, c'est un voyage. Pour Tonik, c'est un retour. Entraînés par l'intrépidité et l'esprit romanesque du Baron, ils batailleront contre les griffes de la mort, entendront les plaintes d'une princesse enfermée, croiseront des créatures aquatiques et autres… Après avoir estimé tout ce qu'il est possible de vivre sur Terre, Tonik n'envisagera peut-être plus de voyage dans la Lune. Quant au Baron ? C'est lui qui raconte.

Le Baron de Crac fait plus qu'illustrer un fois encore un système d'animation déjà éprouvé par K. Zeman (*Voyage dans la préhistoire-1955*, *Aventures fantastiques-1958*) : combinaison de jeu d'acteurs et éléments d'animation ; il le fait culminer. *Le Baron de Crac* en effet amplifie et concrétise les virtualités du

cinéma d'animation.

L'insertion d'éléments vivants se combinant avec des techniques d'animation pour créer l'action est depuis longtemps utilisée ; qu'il s'agisse d'exposer l'animation en train de se faire et donc de la déconstruire (La main dans *Fantasmagorie* d'Emile Colh-1908), d'alimenter l'enchantement d'un personnage (Une enfant dans *Alice in Slumberland*, Walt Disney-1923) de cultiver, en l'associant à un impact humoristique, l'enchantement du spectateur (séquence de danse entre Gene Kelly et Jerry, *Escale à New York* de George Sidney-1945 ; *Qui veut la peau de Roger Rabbit ?* de Robert Zemeckis-1988). Dans *Le Baron de Crac*, on est au-delà du genre « film d'animation ». Nous pouvons dire que l'animation se fait oublier en tant que telle et pourtant elle est de toutes les sortes. On est là dans le cinéma de l'émerveillement. Sans autre revendication ou contrainte que celui d'enchanter. C'est sans doute pour cela que K. Zeman est qualifié de Méliès tchèque.

On relève une sorte de retenue visuelle de l'image (pas d'éclats de couleurs,…) que produit la large utilisation d'éléments plats (décors plats, dessins), lesquels, agencés avec effets spéciaux, dessins, jeux d'acteurs produisent quand même un effet de profondeur. Cet aspect d'une sorte d'animation 2D, combiné à un montage assez sec (pas d'impératif de raccords, d'inquiétude sur la fluidité), associé à des séquences qui rappellent le style des pop-ups, produit un effet de scènes qui, si l'on tente le parallèle avec les pages d'un livre, se feuillettent. Ce procédé agit sur le spectateur comme le produit l'illustration d'un conte : le spectateur, tout en ayant conscience de l'irréalisme adhère à une vraisemblance. L'hommage déclaré à Gustave Doré – illustrateur du livre- se concrétise visuellement.

Composée sur l'image, la musique de Zdenek Liska, d'une invention réjouissante, faite de sonorités riches et diverses (forme symphonique, fanfare, cordes, carillon,…) accentue l'action et s'y intègre. À ce titre elle s'insère comme un élément parmi tous ceux sur lesquels le film est construit.

Mêlant fiction (Jules Verne), réalité (Cyrano), imaginaire épanoui, condescendance sur les faits (condescendance ?), humour, langueur, romantisme, orchestrés par le point de vue du Baron -exprimé en voix off-, *Le Baron de Crac* propose une euphorie consciente qui met à l'épreuve notre capacité psychologique d'abandon.

Karel Zeman (1910-1989)

Le successeur de Méliès et magicien de l'écran de cinéma - ainsi qu'il fut souvent dénommé - est né en 1910, à Ostromer (aujourd'hui en République tchèque). Ce génial innovateur des effets spéciaux est jusqu'à ce jour un des rares réalisateurs tchèques à être une personnalité reconnue du cinéma mondial.

Depuis son enfance, il admirait les marionnettes. Il fut actif dans une troupe de théâtre et de marionnettistes. En dépit de son talent

d'artiste, ses parents lui imposèrent d'étudier à l'école de commerce de Kolin.

À 17 ans, il répond à une annonce de journal et se rend à Aix-en-Provence où il étudie le design publicitaire. En France, il fréquente beaucoup les cinémas et s'intéresse plus particulièrement au cinéma d'animation. Il tire profit de ces connaissances acquises pour la réalisation de son premier essai cinématographique - une publicité pour du savon.

Tout au long de sa jeunesse, il voyage beaucoup : il parcourt le Maroc, l'Egypte, la Grèce,…

Après son service militaire, il travaille dans la publicité. En 1939, il n'obtient l'administration lui refuse l'autorisation de s'installer à Casablanca comme représentant de la société Bata. Il occupe ensuite le poste de directeur de publicité de la Maison des services de Brno. En 1943, le réalisateur Elman Klos s'y rend pour tourner un reportage sur un concours d'arrangements de vitrines dont Zeman était le gagnant.

Captivé par ses travaux, Klos lui propose de rejoindre les ateliers de cinéma de Kudlov à Zlin. Ainsi commence la carrière professionnelle de Zeman. Il fut souvent obligé de faire face à des conditions difficiles : équipement technique inssuffisant, collaborateurs inexpérimentés. C'est donc avec le temps qu'il parvint à former une équipe bien rodée.

Voyages dans la préhistoire, en 1955, où se combinent des éléments de film d'acteurs, d'animation et de marionnettes, est une œuvre charnière pour le réalisateur. Quatre ans plus tard, *Les Aventures fantastiques* lui apporte une renommée mondiale – le film fut immédiatement vendu dans soixante douze pays et devint ainsi le plus grand succès tchèque de tous les temps.

Dans *Le Baron de Crac* et les deux adaptations suivantes d'œuvres de Jules Verne, Zeman continue d'utiliser ses procédés d'effets spéciaux éprouvés.

Dans les années 1970, par amour pour les enfants et désirant créer des films pour eux, mais aussi en raison des plus grandes exigences des acteurs, il retourne au cinéma d'animation.

À la fin des années 1970, le réalisateur manque de perdre la vue. Il surmonte sa maladie et poursuit son œuvre.

Pendant les dernières années de sa vie, il souffre de problèmes cardiaques. Karel Zeman est emporté le 5 avril 1989, à Zlin.

Filmographie :

Courts métrages

1945 : Rêve de Noël

1946 : Le Hamster

Monsieur Prokouk : Le Fer à cheval porte-bonheur

1947 : Monsieur Prokouk rond-de-cuir

Monsieur Prokouk en tentation

1948 : Monsieur Prokouk fait du cinéma
1949 : L'Inspiration
Monsieur Prokouk inventeur
1950 : Le Roi Lávra
Monsieur Prokouk détective
1959 : Monsieur Prokouk acrobate
Sans passeport ni visa de Kudlov à San Francisco
1971 : Les Aventures de Sindbad le marin
1972 : Le Deuxième voyage de Sindbad
Monsieur Prokouk horloger
1973 : Dans le pays des géants
La Montagne magnétique

Longs métrages
1948 : L'Ecureuil rouge
1952 : Le Trésor de l'île aux oiseaux
1955 : Voyage dans la préhistoire
Le Joueur de cornemuse de Strakonice
1958 : Aventures fantastiques
1961 : Le Baron de Crac
1964 : Chronique d'un fou
1966 Le Dirigeable volé
1970 : L'Arche de Monsieur Servadac
1974 : Sindbad (réunit sept courts métrages)
1977 : Krabat, l'apprenti sorcier
1980 : Jeannot et Mariette

VENDREDI 16 FEVRIER - 20H30 - MEDIATHEQUE F. MITTERRAND

Cinéastes voyageurs

Lettre de Sibérie

De Chris Marker

(1958)

Fr. / Documentaire / Couleurs / 1h07

Réalisation : Chris Marker
Commentaire : Chris Marker, dit par Georges Rouquier
Montage : Chris Marker
Photographie : Sacha Vierny
Musique : Pierre Barbaud
Production : Anatole Dauman

Lettre de Sibérie est une lettre filmée par un voyageur parti en terre lointaine qui s'adresse à des personnes qui ne connaissent pas le lieu du voyage, la Sibérie. Le voyageur averti livre une lettre, un commentaire de ce qu'il voit, le témoignage est forcément subjectif. Jouant sur les décalages avec les lieux et le temps, la lettre ouvre également les yeux des spectateurs sur le monde qui les entoure.

Ce film à la première personne s'ouvre par «Je vous écris d'un pays lointain», allusion à Henri Michaux. Chris Marker est un homme de lettres : ses commentaires de films sont toujours très écrits, poétiques, fantaisistes, politiques.

Dans *Lettre de Sibérie*, il évoque les grandes forêts de l'Union soviétique, son immensité, la lutte que l'homme doit y livrer contre la nature pour survivre, le changement d'échelle, une société disparue, la difficulté pour un occidental à se repérer dans cette immensité déroutante; les ressources en or de la région, mais livre également un commentaire parodique sur l'idéologie collectiviste. Il y a beaucoup d'humour dans le film de Marker, qui transforme une réalité qui pourrait sembler au mieux banale et au pire sordide en objet poétique. Pour cela, revendiquant l'absence totale d'une quelconque quête d'objectivité, il n'hésite pas à introduire du dessin animé, un contrepoint musical, une publicité …

Le montage est basé sur la juxtaposition de l'image et du texte dit et non seulement sur des oppositions / réponses d'image à image. Ce film de Chris Marker est donc un film instructif sur la Sibérie, mais aussi réflexion sur ce qu'est le témoignage filmé, sur ce qu'est la réalité vue au travers d'une subjectivité.

Sources :
Cahiers du cinéma N° 87 ; Image et Son N° 132/133

Dictionnaire des films, sous la direction de Jean Tulard, Ed° R. Laffont, Paris.

Chris Marker (1921 - 2012)

Christian François Bouche-Villeneuve naît le 21 juillet 1921 à Neuilly-sur-Seine.

Il fait des études de philosophie et suit les cours de Jean-Paul Sartre. Pendant la Seconde Guerre mondiale, il rejoint les parachutistes de la résistance. Après la guerre, il parcourt le monde, au service de l'UNESCO, pour mettre l'image au service de l'éducation.

Son premier film est un documentaire d'un genre nouveau, subjectif, sur les Jeux olympiques d'Helsinki en 1952. Il réalise son deuxième film, *Les Statues meurent aussi*, en collaboration avec Alain Resnais. Ce film, qui évoque la problématique de la décolonisation par le biais de l'art africain, lui vaut de remporter le prix Jean-Vigo en 1953. Puis il réalise un certain nombre de documentaires, témoins des changements dans diverses partie du monde : *Dimanche à Pékin* (1956), *Lettre de Sibérie* (1957), *Cuba si* (1961) Le court-métrage est son mode d'expression privilégié et il lui redonne ses lettres de noblesse en France.

Il s'essaie ensuite à la fiction, et même à la science-fiction, avec *La Jetée* (1963) un film entièrement construit à base d'images fixes. Son film suivant, le journal de voyage *Si j'avais quatre dromadaires*(1964), est construit sur le même principe.

En automne 1968, Chris Marker fonde SLON (Service de lancement des œuvres nouvelles) avec André Delvaux. Il décrit ce « service » comme une « coopérative à la disposition de tous ceux qui veulent fabriquer des documentaires et qui partagent des préoccupations communes ». Il s'agit en vérité d'une société de droit belge, en faveur de la liberté, qui regroupe des cinéastes des ouvriers et des militants. L'ISKRA (Image, son, Kinescope et réalisations audiovisuelles ; « étincelle » en russe), sera ensuite créée en France sur le même principe.

1977, il réalise *Le Fond de l'air est rouge*, un imposant documentaire de quatre heures analysant les évènements qui se sont déroulés dans le monde pendant les années 1960, puis, en 1982, *Sans soleil* est primé à Berlin.Pendant les années 1980, Marker réalise plusieurs hommages à des réalisateurs, A.K., sur Akira Kurosawa (1985) et *Une Journée d'Andrei Arsenevitch* sur Andrei Tarkovski (1999).

Chris Marker est souvent reconnu en tant que réalisateur, mais il était également photographe, poète, romancier et essayiste de talent ; on lui doit notamment, entre autres œuvres une étude sur Jean Giraudoux (*Giraudoux par lui-même*).

Filmographie

1952 / Olympia 52

1953 : Les Statues meurent aussi – *coréalisé avec Alain Resnais*

1955 : Nuit et brouillard – *assistant d'Alain Resnais*

1956 : Dimanche à Pékin

1957 : Lettre de Sibérie

19959 : Les Astronautes
1960 : Description d'un combat
1961 : Cuba si
1962 : La Jetée
A Valparaiso (de Joris Ivens – Texte)
1963 : Le Joli Mai
1965 : Le Mystère Koumiko
1966 : Si j'avais quatre dromadaires
1967 : Loin du Viêt Nam
Rhodiacéta
1968 : A Bientôt, j'espère – *coréalise avec Mario Marret*
La Sixième face du Pentagone – *coréalisé avec François Reichenbach*
Cinétracts
1969 : On vous parle du Brésil
Jour de tournage
Classe de lutte
1970 : Les Mots ont un sens
Carlos Marighella
1971 : La Bataille des dix millions
Le Train en marche
On vous parle de Prague : Deuxième procès d'Artur London
1972 : Vive la Baleine
1973 : L'Ambassade
1974 : La Solitude du chanteur de fond
1981 : Junkiopa
1983 : Sans soleil
1984 : 2084
1985 : From Chris to Christo
A.K.
1986 : Hommage à Simone
1989 : L'Héritage de la chouette
1990 : Berliner ballade
1992 : Le Tombeau d'Alexandre
Le Facteur sonne toujours cheval
1993 : Le 20 heures dans les camps
1995 : Casque bleu
1997 : Level five
1999 : L'Eclipse
Une Journée d'Andrei Arsenevitch
2001 : Se souvenir d'un avenir
2004 : Chats perchés

Sources : - La revue du cinéma, extrait de l'article « Le Cinéma existe » - Robert Grelier, N° 407, été 1985
-« A.K., de Chris Marker » - Michel Chion, N°373, Juin 1985, p. 26-27

LUNDI 19 FEVRIER - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Dans le cadre du festival Désir désirs

La Rumeur (*The Children's Hour*)

De William Wyler

(1961)

USA / Noir & blanc / 1h43

Réalisation : William Wyler
Scénario : John Michael Hayes, d'après une pièce de Lillian Hellman
Photographie : Franz F. Planer
Montage : Robert Swink
Production : William et Robert Wyler
Musique : Alex North
Décors : Edward G. Boyle

Interprétation :
Karen : Audrey Hepburn
Martha : Shirley MacLaine
Joe : James Garner
Lily : Miriam Hopkins
Mary : Karen Balkin
Mrs Tilford : Fay Bainter

Dans une petite ville des Etats-Unis, deux amies de longue date, Karen et Martha, viennent de créer un pensionnat chic et leur entreprise laisse déjà prévoir un avenir prospère. Elles sont aidées par la tante de Martha, Lily, une ancienne actrice excentrique, ainsi que par le docteur Joe Cardin avec qui Karen est fiancée depuis deux ans ; mais celle-ci peine à s'engager réellement dans leur relation, étant fidèle à son amie Martha et à l'école. Un jour, Mary, une des élèves de l'école, jeune fille insolente et menteuse, décide de se venger de la punition qui lui a été infligée. Pour cela, elle lance la rumeur selon laquelle les deux institutrices auraient une relation « contre-nature ». Elle commence par le raconter à sa grand-mère.

La Rumeur est un des premiers films hollywoodiens à évoquer le thème de l'homosexualité. William Wyler, qui jouissait à ce moment d'une reconnaissance internationale grâce à de grands succès commerciaux, eut alors l'opportunité de se montrer plus fidèle à la pièce de Lillian Hellman qu'il avait déjà adaptée en 1936 avec *Ils étaient trois*. En effet, la première

version avait souffert du code Hays, corpus de règles écrit par l'organisme de censure étatique veillant sur les bonnes mœurs de la production hollywoodienne de 1934 à 1967. En outre, dans ce film de 1961, William Wyler sollicite pour les deux personnages principaux Audrey Hepburn, qui vient d'être encensée pour son rôle dans *Diamants sur canapé*, et Shirley MacLaine, saluée pour sa prestation dans *La Garçonnière* ; tandis qu'il refait appel à Miriam Hopkins et Fay Bainter, respectivement Martha et Karen dans la version de 1936, pour interpréter la tante Lily et Mrs Tilford.

Bien que le film traite de l'homosexualité, le sujet central, comme son titre français l'indique, est le pouvoir ravageur de la rumeur et ses conséquences. Lillian Hellman a elle-même expliqué que le thème de la pièce n'était pas tant le saphisme que la capacité du mensonge à détruire la vie des gens, même lorsqu'il sort de la bouche d'un enfant. Ainsi, dans *The Celluloid Closet*, documentaire datant de 1995 sur la représentation de l'homosexualité au cinéma, Shirley MacLaine révèle que le sujet n'était jamais véritablement abordé pendant la production, comme si les secrets et chuchotements dans le film étaient aussi ceux du tournage. Le film amène donc à montrer qu'une rumeur détruit sur son passage la vie non seulement des personnes concernées, ici Martha et Karen, mais aussi celle de leur entourage, et notamment celle du fiancé de Karen, joué par James Gardner. Le sujet est d'autant plus fort que cette rumeur découle d'un mensonge prononcé par une enfant colérique et capricieuse qui veut se venger de ses institutrices qu'elle juge trop sévères avec elle. L'enfant, figure en général de l'innocence et de la candeur au cinéma, est ici l'élément déclencheur du désastre et des conséquences irréversibles de sa méchanceté.

De fait, le film procède à une sorte d'inversion et de dénonciation du diktat découlant d'une société provinciale puritaine et médisante, où chaque rumeur cristallise le destin des personnes concernées et exerce un pouvoir inéluctable sur l'acte d'accusation. En effet, peu importe l'issue, peu importe que la vérité soit révélée, un doute subsistera toujours dans l'esprit des habitants, et même des plus proches qui finissent par se retrouver « contaminés » par la rumeur et se retrouvent à douter de sa véracité.

Le thème de la rumeur se manifeste jusque dans la mise en scène de Wyler, qui est centrée sur la psychologie des personnages et sur leurs relations. De fait, le spectateur ne sait pas avec certitude au départ le sujet de la rumeur, dévoilée d'abord par Mary à sa grand-mère, dans la voiture, qui dit qu'elle ne peut le dire à voix haute, et doit le chuchoter. Le plan, qui jusque-là se centrait de près sur les deux personnages, s'élargit pour laisser place au chauffeur, sorte de témoin de la scène, mais qui, tout comme le spectateur, ne peut entendre ce qui se dit, séparé par la vitre. On retrouve ce même procédé lorsque tous les parents, suite à la rumeur lancée, viennent retirer leurs enfants de l'école sans que les deux institutrices ne sachent pourquoi.

Quand un père se décide à révéler la raison à Karen, Martha, et de ce fait le spectateur, les voient s'éloigner à travers la porte vitrée et on ne peut alors entendre les explications données, comme si le secret était trop lourd à entendre. Ce jeu de la suggestion permet de souligner l'idée que la relation amoureuse entre Karen et Martha est un comportement tabou, déviant, et qui du coup ne peut se dire à voix haute.

Par ailleurs, pour souligner la solitude et l'abandon causés par cette rumeur, les deux jeunes femmes se retrouvent peu à peu oppressées et enfermées dans la pension, comme si le mal qu'elles sont censées incarner selon l'opinion publique doit rester à l'intérieur de ces murs pour ne corrompre personne. Cette sensation est d'autant plus flagrante qu'elle est encadrée par deux scènes analogues : au début du film, alors que Karen est partie avec son fiancé en balade amoureuse, Martha se promène sur le chemin, en jetant un regard en arrière à la pension ; puis vers la fin du film, Karen effectue la même promenade, portant alors le blazer de Martha, avec le même cadrage et le même regard en arrière.

Si le film a été quelque peu occulté dès sa sortie, des critiques le qualifiant de démonstratif et de frileux quant à l'homosexualité (en effet Wyler a coupé les scènes qui soulignaient l'ambiguïté de la relation des deux femmes), *La Rumeur* reste un film très contemporain dans sa thématique sur l'influence des rumeurs entraînant un lynchage collectif.

Sources :

- *Positif*, juin 2001, n°484, « School's out : Ils étaient trois, La Rumeur », de Marc Cerisuelo
- *Positif*, novembre 2009, n°585, « De la puissance du mensonge », de Michel Cieutat
- Site de Critikat, article de Nicolas Maille
- *Cinéma*, juin 1962, n°97

Biographie et filmographie : Catalogue Cinémathèque de Tours 2016 – 2017

LUNDI 26 FEVRIER - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Une soirée, deux films

Cette sacrée Vérité (*The Awful Truth*)

de Leo McCarey

(1937)

USA / Noir et blanc / 1h30

© Park Circus

Réalisation : Leo McCarey
Scénario : Vina Delmar
Directeur de la photographie : Joseph Walker
Musique : George Parrish
Monteur : Al Clark

Interprétation :
Lucy Warriner : Irene Dunne
Jerry Warriner : Cary Grant
Daniel Leeson : Ralph Bellamy
Armand Duvalle : Alexander D'Arcy
Tante Patsy : Cecil Cunningham

Après quelques années de vie commune, les époux Warriner ne sont plus d'accord que sur une seule chose : divorcer. Seul l'avenir de leur chien, M. Smith, les oppose et les déchire. Le jugement établira que Lucy Warriner aura la garde du cabot et Jerry, un simple droit de visite. Mais le divorce ne sera effectif qu'après un délai de trois mois. En attendant, chacun essai de refaire sa vie.

Cette sacrée Vérité fait partie de ces comédies sur le divorce que de nombreux réalisateurs américains ont expérimenté dans les années 30 et 40 (*Indiscretions* de George Cukor ou *La Dame du vendredi* de Howard Hawks en font partie). Comme si le divorce était le sel de l'existence aux Etats-Unis et la distraction favorite des couples aisés. Ici, Lucy et Jerry choisissent cette issue à la suite de mensonges et de malentendus, de quiproquos et de chassés croisés qui les conduisent à des situations embarrassantes. Elle pense trouver son bonheur avec un autre, et lui va en faire de même avec une riche héritière. Puis, comprenant qu'ils s'aiment toujours (lors d'une des plus belles scènes du film, alors qu'ils se retrouvent dans un dancing, tous deux accompagnés de « l'autre ») ils vont tenter de se reconquérir en s'empêchant réciproquement de trouver durablement un autre partenaire. Les dialogues sont savoureux et les situations tiennent du burlesque. D'ailleurs, elles rappellent que Leo McCarey était un maître du cinéma burlesque au temps du muet. Il a travaillé avec Laurel et Hardy et

Harold Lloyds. Le comique vient des jeux du regard, des mimiques et expressions corporelles. Puis les gags s'enchaînent et gagnent en intensité jusqu'à ce que Jerry s'avoue finalement vaincu au profit de la jeune femme.

L'issue du film est prévisible mais l'important est de voir comment McCarey nous y emmène. Il est dit qu'il réécrivait sans cesse le scénario et changeait de multiples détails au fur et à mesure de l'action, ce qui avait le don d'angoisser ses producteurs et de révolter ses scénaristes. Quant à ses acteurs, McCarey avait une manière bien à lui de les diriger, parfois déroutante. Cary Grant et Irene Dunne furent d'ailleurs tentés de quitter le film car pendant le tournage, personne n'y croyait. Mais cela n'empêcha pas Irene Dunne, excellente, d'être nominée pour l'Oscar de la meilleure actrice, ni à McCarey de recevoir l'Oscar du meilleur réalisateur. Le film connut un immense succès public. Il faut dire qu'il s'agit d'un film joyeux, jubilatoire, une des meilleures comédies de cette époque d'avant-guerre.

.

Sources :

- Positif 195-196 : L'art du détachement par Alain Masson
- Amis américains, Entretien avec les grands auteurs d'Hollywood de Bertrand Tavernier
- www.telerama.fr
- www.critikat.com

Leo McCarey (1898 - 1969)

Leo McCarey naît à Los Angeles le 3 octobre 1898 dans une famille où il reçoit une éducation catholique et sportive. Il commence des études de droit tout en exerçant plusieurs métiers. Il fait ses premiers pas chez Universal puis devient assistant de Tod Browning. Il réalise son premier long métrage en 1921, *Society Secrets* et dirige ou supervise pour Hal Roach un grand nombre de courts métrages dont quelques-uns des Laurel et Hardy.

De 1929 à 1931, McCarey réalise six longs métrages mais son premier succès arrive en 1932 avec *Le Roi de l'arène*. Ce dernier film lui apporte une offre des Marx Brothers qu'il va diriger dans *Soupe au canard* (1933) qui devient un immense succès. McCarey continue alors à mettre son talent au service de comiques tels que Mae West ou Harold Lloyd.

Mais c'est lors des années suivantes qu'il va vraiment montrer son talent et devenir (avec Frank Capra) l'un des tout premiers metteurs en scène d'Hollywood. Avec *L'extravagant M. Ruggles* (1935), il signe une comédie loufoque avec Charles Laughton, où il livre un message sur les valeurs démocratiques des Etats-Unis. Dans un registre plus grave, il réalise en 1937 *Place aux jeunes*, drame qui montre la fin de vie d'un couple âgé contraint de se séparer à cause de l'égoïsme de leurs enfants. La même année, il signe *Cette sacrée Vérité*, pour lequel il reçoit l'Oscar du meilleur réalisateur. En 1939, *Elle et lui*

une comédie romantique avec Irene Dunne et Charles Boyer obtient aussi un immense succès public. McCarey fera en 1957 un remake de ce film avec cette fois-ci Cary Grant et Deborah Kerr. Entre les deux, le cinéaste a signé quelques autres grands films tels que *Mon Épouse favorite* (1940) , *Lune de miel mouvementée* (1942), *La Route semée d'étoiles* (1943), qui remporta quatre Oscars ou encore *Les Cloches de Sainte Marie* (1945). Deux de ses derniers films *My Son John* (1951) et *Une Histoire de Chine* (1961) témoigneront de ses idées anticommunistes mais ne laisseront pas de grands souvenirs. Son dernier grand film en revanche fait désormais partie des films cultes américains puisqu'il s'agit du remake de *Elle et lui* (1957). Leo McCarey meurt à Santa Monica en juillet 1969.

Filmographie

Courts métrages

1924-1930 : Série Charley Chase
1927-1930 : Laurel et Hardy

Longs métrages

1921 : Society secrets
1929 : The Sophomore
Red hot rhythm
1930 : Wild company
Let's go native
Madame et ses partenaires
1931 : Indiscret
1932 : Le Roi dans l'arène
1933 : Soupe au canard
1934 : Six of the kind
Belle of the ninetines
L'Extravagant Mr Ruggles
1935 : Soupe au lait
1937 : Le Crépuscule de la vie
Cette sacrée vérité
1938 : The Cow-boy and the lady
Elle et lui
1940 : Mon Épouse favorite
1942 : Lune de miel mouvementée
1943 : La Route semée d'étoile
1945 : Les Cloches de Sainte-Marie
1948 : Ce bon vieux Sam
1951 : My son John
1957 : Elle et lui
1958 : La Brune brulante
1961 : Une Histoire de Chine

Sources :

- Dictionnaire du cinéma sous la direction de Jean-Loup Passek Larousse
- Anthologie du cinéma n°70

LUNDI 26 FEVRIER - 21h15 - CINEMAS STUDIO

Une soirée, deux films
La presse au cinéma

La Dame du vendredi (*His Girl Friday*)

de Howard Hawks

(1939)
USA Noir et blanc 1h32

© Park Circus

Réalisation : Howard Hawks
Scénario : Charles Lederer
et Ben Hecht, d'après la pièce de Ben Hecht et Charles McArthur
Directeur de la photographie : Joseph Walker
Montage : Gene Havlick

Interprétation :
Walter Buns : Cary Grant
Hildy Johnson : Rosalind Russell
Bruce Baldwyns : Ralph Bellamy

Le directeur d'un journal réalise qu'en divorçant il perd aussi sa meilleure collaboratrice. Il va donc tout faire pour reconquérir sa femme.

En adaptant la pièce de 1928 de Ben Hecht et Charles McArthur, Howard Hawks se lance un défi en procédant à un changement de taille : transformer le grand reporter du Morning Post que son brillant talent rend indispensable à la vie du journal, en… une journaliste, épouse de l'infâme rédacteur en chef, Walter Buns. C'est donc à Rosalind Russell que revient le rôle joué quelques années plus tôt par Pat O'Brien dans *The Front page* de Lewis Milestone (1931) puis en 1974 par Jack Lemmon dans l'autre grande adaptation de la pièce, signée par Billy Wilder (*Spéciale première*).

Cette décision transforme le film de multiples façons, et il ne s'agit pas seulement du changement de sexe du protagoniste, puisque les personnages secondaires doivent aussi changer de sexe. Dans le film de Milestone, on accepte que le journaliste soit indispensable sans que rien ne nous le démontre. Ici, Rosalind Russell fait preuve d'intelligence, de vivacité et d'une grande efficacité. D'ailleurs, passionnée par son travail, elle n'hésite pas à accepter une dernière mission pour ce journal qu'elle a décidé de quitter, puisqu'il s'agit d'une affaire que toute la presse va suivre,

l'exécution d'un condamné à mort. Mais ce dernier parvient à s'évader et se réfugie dans les locaux du journal. Cet exploit va être la source de nombreux jeux de mots et retournements de situation.

Mais derrière ce double jeu du chat et de la souris (les policiers et le condamné à mort évadé, et Buns et son ex-femme), Howard Hawks nous livre une réflexion sur le rôle de la presse, ses méthodes et ses excès. De même, il aborde à travers ce film les rapports homme et femme en 1940, tant dans la sphère professionnelle que privée. Comme souvent chez les héroïnes de Hawks, Hildy fait face au machisme des hommes avec classe et détermination. Ce qui fera d'ailleurs reconnaître Hawks comme un défenseur de la condition féminine par de nombreuses associations. *La Dame du vendredi* est un film léger et profond à la fois, rythmé par des dialogues drôles et percutants et porté par de magnifiques acteurs. Cary Grant, avait déjà travaillé avec Hawks. Tous se souvenaient du succès de *L'Impossible Monsieur Bébé*) et le cinéaste avait tout de suite pensé à lui pour interpréter l'horrible Walter Buns. Le choix de Rosalind Russell a en revanche été plus hésitant. Hawks aurait aimé avoir Claudette Colbert, Carole Lombard ou Ginger Rogers, mais ces dernières ont toutes décliné sa proposition. Il accepte alors de rencontrer Rosalind Russell mais celle-ci, vexée de ne pas avoir été choisie dès le départ, se présente au réalisateur en tenue de sport et les cheveux mouillés pour montrer que le rôle n'a pas tant d'importance pour elle. Elle acceptera cependant de jouer Hildy et c'est tant mieux. Elle est une très crédible jeune et talentueuse journaliste.

Sources :

- Cinéma n° 73
- Image et son n°227
- Positif 389-390
- Critikat.com

Biographie et filmographie : p.77

MERCEDI 28 FÉVRIER - 15H30 - ESPACE JACQUES VILLERET

Ciné-concert - Dans le cadre du festival Planète Satourne

Koko le clown

© ARFI

Sept courts métrages de la série des « Koko » de **Max et Dave Fleischer** mis en musique par Guy Villerd (saxophone ténor, laptop, voix) et Jean Bolcato (contrebasse, voix)

Tout public à partir de 5 ans.

Durée : 50 minutes

Films restaurés par Lobster Films en 2013.

Les films proposés, d'une grande inventivité, mélangent prise de vue réelle et dessins animés. L'apparition du clown, dessiné, est à chaque fois étonnante, poétique, bluffante techniquement pour l'époque. Max Fleisher trempe sa plume dans l'encrier puis trace la silhouette de Koko, qui prend vie et s'échappe de la page blanche et perturbe le monde réel. Le mouvement est fluide, rythmé, d'une imagination sans limite.

Autour des années 1920, les réalisateurs d'animation découvrent les possibilités de cette technique et défrichent le terrain. Le principe utilisé ici, qui crée une virtuosité de mouvement très moderne est celui de la rotoscopie : un décalque au dessin de prises de vues réelles. Du coup, Koko, création dessinée, semble parfois être un vrai personnage de chair et de sang. De là, les frères Fleischer créent des histoires dans lesquelles on ne sait plus qui du dessinateur ou de Koko, mène la danse.

La Mouche qui agace (1919)
Un dessinateur est gêné par une mouche qui vole sous son nez et l'empêche de se concentrer.

Casse-tête (1923)
Deux mains et huit pièces de puzzle puis Koko le clown qui s'en mêle.

Voyage sur Mars (1924)
Envoyé sur Mars, Koko découvre d'autres lois physiques.

Modèles (1921)
Quand Koko, créature dessinée, envoie une boule de glace, c'est le dessinateur, personnage réel qui se la prend dans la figure …

Bulles (1922)
Les bulles de Koko et celles de son créateur se mélangent, s'entremêlent, voyagent ;
Il est temps de se coucher (1923)
Aux prises avec un géant, Koko se met lui aussi à grandir, grandir … King Kong avant l'heure.

Le Petit Frère du clown (1920)
Apparu dans un verre d'eau, Koko déambule et se découvre un petit frère.

Max et Dave Fleischer

Les frères Fleischer, Max le dessinateur et Dave le producteur, comptent parmi les plus grands créateurs de l'animation. C'est à eux que l'on doit Popeye, Betty Boop, Superman et l'une des premières stars de l'animation : Koko le clown, popularisé au début des années 20.

D'origine autrichienne, les Fleischer arrivent à New York en 1887. En 1915, alors qu'il travaille pour le magazine Popular Science Monthly, Max a l'idée d'une invention améliorant la qualité et la fluidité du mouvement des dessins animés : le rotoscope. Cette technique permet de transformer une scène filmée en dessin animé à l'aide d'une table de projection transparente sur laquelle les images du film (en prise de vue réelles) se succèdent.

Ils montent leur premier film avec cette technique, *Experiment n°1*. Pendant la guerre, Max réalise de petits films pour l'armée. En 1919, il rejoint son ami J. R. Bray qui possède un studio pour lancer la série *Out of the Inkwell* (*Hors de l'encrier*) avec Koko le clown comme personnage principal. La série connaît un grand succès, Koko devenant une des permières grandes star de l'animation, avant même Félix le chat. Max et Dave s'associent alors pour créer la société de production Out of the Inkwell Films Inc. Le rotoscope sera bientôt suivi du rotograph qui permet de faire interagir un personnage dessiné avec des acteurs dans un décor réel.

Les musiciens

<u>Jean Bocalto (contrebasse, voix)</u>

Jean Bocalto a 40 ans de présence sur la scène internationale du jazz, principalement avec le Workshop de Lyon et la Marmite infernale. Il se produit également avec And his Orchestra, avec le Quintet de Daunik Lazro et en solo.
Jean Bocalto développe depuis longtemps une passion pour le cinéma. En 1965 il rencontre Henri Langlois pour créer une filiale de la Cinémathèque française à Bourg-en-Bresse. En 1967 et 1968 il réalise deux courts métrages de fiction, *Le Papillon* et *La Rencontre*.
Il compose également des musiques pour la télévision, la radio, le théâtre et la danse.

A partir de 1979, dans le cadre des Nuits ARFI (Association à la Recherche d'un Folklore Imaginaire), il improvise à la contrebasse sur des films rares. Depuis 1991, il crée avec le collectif ARFI des spectacles musicaux liés au cinéma, des ciné-concerts : *Toi Tarzan nous aussi*, *Tragédie au cirque*, *Paris'Girls*, *Un Chien andalou*, mais aussi *Le Cabinet du docteur Caligari*, *Félix le chat* et *Alice in Wonderland*.
Il collabore à plusieurs spectacles et, plus récemment, crée les ciné-concerts *Félix le chat* (en solo) et *Koko le clown* avec Guy Villerd.

Guy Villerd (Saxophone ténor, voix)

Depuis plus de trente ans, Guy Villerd, saxophoniste, musicien électro et compositeur inventif propose des projets en solo ou en complicité avec d'autres artistes.
Membre fondateur du Collectif Arfi au sein duquel il joue depuis 1977 des saxophones et des musiques électroniques, il y crée de nombreux spectacles tant avec le cinéma qu'avec d'autres artistes : plasticiens, cuisiniers, poètes, etc. Il a fait partie de la compagnie La Carrérarie, compagnie de création en direction du jeune public, créée en 1978 par Maurice Merle et Christian Rollet, avec Alain Gilbert et Steve Waring. Au sein de cette compagnie Guy Villerd a créé plus d'une quinzaine de spectacles dont cinq pour le très jeune public.
En relation avec le cinéma, il a créé au sein de l'ARFI divers ciné-concerts et spectacles : *Potemkine*, *Tragédie au cirque*, *Paris's Girls*, *Les Broky's*, *Le Cabinet du docteur Caligari*, *Cinesclaff'Arfi*.
Il compose aussi pour le cinéma, des documentaires télévisuels ainsi que pour le théâtre.

Textes sur les musiciens : Arfi

LUNDI 5 MARS - 19H30 - CINEMAS STUDIO

La presse au cinéma

Le Gouffre aux chimères (*The Big Carnival / Ace in the Hole*)

de Billy Wilder

(1951)

USA / Noir et blanc / 1h52

© Swashbuckler

Réalisation : Billy Wilder
Scénario : Billy Wilder, Lesser Samuels, Walter Newman
Photographie : Charles B. Lang
Musique : Hugo Friedhofer

Interprétation :
Charles Tatum : Kirk Douglas
Lorraine Minosa : Jan Sterling
Herbert : Robert Arthur

Charles Tatum a claqué la porte d'un grand quotidien new-yorkais et trouve du travail dans un petit journal du Nouveau-Mexique. Parti faire un reportage sans grand intérêt, il apprend qu'un Indien est coincé au fond d'une mine. Tatum comprend qu'il tient, avec ce sujet, une chance de revenir sur la scène nationale. Il va tout faire pour que la situation perdure et va s'assurer de l'intérêt des médias et des lecteurs pour cette histoire.

Dernier film de la série noire de Billy Wilder (après les machinations de l'homme moyen avec *Assurance sur la mort* en 1944 et les tricheries *dans Boulevard du Crépuscule* en 1950), Le Gouffre aux Chimères est sans doute le film le plus mordant de la carrière du cinéaste. Il dénonce cette fois-ci le cynisme dont peuvent faire preuve certains journalistes pour qui l'information donnée doit faire vendre les journaux, même si cela doit mettre des vies en danger. Il y a une telle amertume dans *Le Gouffre aux chimères* que cela avait surpris le public plus habitué aux comédies de l'auteur. L'échec public que connut le film fut également un échec financier qui affecta beaucoup Billy Wilder. Il décida d'ailleurs de se réfugier dans la comédie qui lui réussit si bien et lui permit de dénoncer tout autant les travers de la société.

Cet échec n'en est pas moins injuste tant le film est puissant. La tension est forte d'un bout à l'autre du film. Kirk Douglas est exceptionnel dans ce rôle d'homme cynique, sans doute le rôle le plus antipathique de sa carrière. Car si le journaliste manipule

si bien tous les protagonistes, et notamment les personnes à même de sauver l'homme coincé au fond de la mine, c'est bien parce que le public apprécie de lire dans la presse l'évolution de ce fait divers tragique et ne se lasse pas des détails saignants ou intimes que le journaliste s'amuse à leur donner en pâture. . . La libération de l'homme pourrait se faire rapidement mais cela clôturerait trop rapidement l'histoire dont Tatum s'est gardé l'exclusivité et qu'il égrène chaque jour dans la presse à sensation.

Si le film est la critique acerbe d'une certaine presse, il démontre aussi que c'est « l'opinion publique qui est directement responsable de la perversion de la presse. Wilder ne dénonce pas tel type de presse mais ce qui la rend possible et la conditionne » écrit Anne Tarqui dans « Cinéma » n°303.

Sources :
Guide des films Jean Tulard
Cinéma n°303

Billy Wilder (1906 - 2002)

Billy Wilder naît en 1906 en Autriche, du temps de la Monarchie austro-hongroise, dans une famille juive. Son vrai prénom est Samuel mais il est rapidement surnommé Billy par sa mère. Il débute des études de droit, qu'il délaisse assez rapidement, davantage intéressé par la littérature (entretien Positif n° 269/270) que par les écrits juridiques. De 1924 à 1926, il est journaliste à Vienne. En 1926, il part à Berlin, attiré par la modernité de la ville. Il y gagne sa vie comme danseur mondain et comme journaliste. Il signe le scénario de *Les Hommes, le dimanche* (*Menschen an Sonntag)* de Robert Siodmak. Suite au succès du film, il intègre la UFA au sein de laquelle il participe à l'écriture de scénarii. Cette expérience lui permet de se frotter très tôt à différents genres d'écritures : la comédie, l'intrigue policière, les comédies musicales.

Avant de se marier, sa mère avait vécu aux Etats-Unis et en avait gardé le goût, qu'elle avait transmis à ses deux fils. Aussi, quand le frère de Billy part vivre en Amérique au milieu des années 20, celui-ci est vite attiré par Hollywood. De plus, les cinéastes qu'il admire, Lubitsch, Léni, Murnau, y étaient déjà partis. Et puis, bien sûr, sa première motivation est de fuir la poussée du régime nazi. Sur sa route, il fait une halte à Paris en 1933, et y réalise son premier long-métrage, *Mauvaise Graine*, dans lequel joue la jeune Danielle Darrieux.

Billy Wilder ne retournera jamais vivre en Allemagne mais portera, plus tard, à plusieurs reprises, un regard personnel sur ce pays *dans La Scandaleuse de Berlin* (1948), *Témoin à charge* (1958), et *Un, deux, trois* (1961).

Quand il débarque à Hollywood, il ne parle pas un mot d'anglais, n'ayant

étudié que le français à Vienne. Il commence donc par prendre des cours. Parallèlement, il écrit des nouvelles en allemand, dont une finira par être achetée par la Paramount.

Dès son arrivée, il travaille auprès d'autres réfugiés, tels Dieterle ou Thiele. Il se lie d'amitié et travaille avec Charles Brackett (romancier qui avait travaillé pour le New Yorker) pour le compte de la Paramount. Cette collaboration avec Brackett sera très importante. C'est ensemble qu'ils écriront les scénarii de La Huitième Femme de Barbe bleue (1937) et de *Ninotchka* (1939) de Lubitsch, des films de Mitchell Leisen, ainsi que de Boule de Feu (1941) de Hawks, cette fois pour le compte de Samuel Goldwin. Grâce à ces films, son travail de scénariste est reconnu du tout Hollywood. Il réintègre la Paramount. A l'instar de Lubitsch, qu'il admire, Billy Wilder travaillera souvent avec un collaborateur, pour des raisons linguistiques.

Les scénaristes étaient très peu maîtres de leurs écrits une fois qu'ils l'avaient remis à la Major. Comme beaucoup de ses comparses, Wilder en a souffert et a eu l'envie de passer à la réalisation. C'est ainsi qu'il réalise son premier film hollywoodien en 1942 avec *Uniforme et jupons courts*. Il devient son propre producteur à partir de 1951, pour Le Gouffre aux chimères.

La première période de son œuvre présente un visage sombre, avec une majorité de drames et de films noirs : *Assurance sur la Mort* (1944), *Le Poison* (1945), *La Scandaleuse de Berlin* (1948), *Boulevard du crépuscule* (1950) et *Le Gouffre aux chimères* (1951). Ces deux derniers films égratignent largement Hollywood, monde selon lui, pétri de superficialité.

Ensuite, il réalise des comédies : *Sabrina* (1954), *Ariane* (1957), *Sept Ans de réflexion* (1955) et *Certains l'aiment chaud* (1959).

A partir de *Ariane*, Billy Wilder entame une nouvelle collaboration fructueuse, avec I.A.L. Diamond, qui sera ensuite le co-scénariste de tous ses films. Il devient également son co-producteur attitré à partir de Certains l'aiment chaud.

Billy Wilder est fidèle à certains acteurs et collabore notamment à plusieurs reprises avec Jack Lemmon, parfaite incarnation de « l'homme ordinaire », souvent dépeint par Wilder. Le spectateur le retrouve dans *Certains l'aiment chaud* (1959), *La Garçonnière* (1960), *Irma la douce* (1963), *La Grande Combine* (1966), *Avanti* (1972) et *Buddy, Buddy* (1981). Les comédies de Wilder vont beaucoup influencer Blake Edwards et Richard Quine, deux réalisateurs qui feront également tourner Jack Lemmon.

La vie du « common man », c'est à dire, selon les termes mêmes du réalisateur, de l'homme « normalement corrompu » (Entretien dans Positif N° 495) est une thématique chère à Wilder et qu'il a largement développée. En effet, il s'intéresse à l'homme qui, n'étant pas mondain, n'en est que moins cynique, mais devient facilement faible. De ce fait, cet homme commun est souvent la proie facile de femmes vénales, dont Billy Wilder dresse plusieurs portraits peu avantageux (Marylin Monroe dans *Sept Ans de réflexion*, par exemple).

Ceci rejoint une problématique très importante du cinéma américain de cette époque : comment parvenir à ne pas perdre sa personnalité face à la pression de la norme ? Dès ses débuts, Wilder manifeste son intérêt pour les gens « ordinaires ». L'on pense alors à Lubitsch, à qui Billy Wilder doit beaucoup, au point d'en être souvent présenté comme son plus digne héritier. Les deux cinéastes manifestent le même goût du déguisement, de la dénonciation du faux-semblant.

Si dans ses premiers films Billy Wilder porte un regard empreint de misanthropie sur le monde, celle-ci s'atténue au fil de l'œuvre : avec le temps, le cinéaste semble davantage s'attacher aux hommes, lucide quant à leurs faiblesses, mais dont il reconnaît que tous ne sont pas des corrompus. Cela ne contredit pas le fait que la constante de son œuvre est de montrer à quel point les êtres sont en proie aux rouages du système déshumanisant de la société.
Dans ses derniers films, notamment dans *Avanti* (1972), Wilder propose un regard apaisé.

Billy Wilder a alterné films noirs et comédies. Mais la classification nette des genres s'avère particulièrement difficile dans son œuvre. En effet, ses comédies sont souvent grinçantes, comme *La Scandaleuse de Berlin*, *La Garçonnière*, *La Grande Combine*. Billy Wilder n'hésite pas à frôler le mauvais goût, à s'amuser avec lui, ce qui divertit mais créé également une gêne. Or, Wilder aime provoquer le spectateur en jouant sur des décalages inconfortables, comme il le fait par exemple avec le duo que forment Marilyn Monroe et Tom Ewell, homme ordinaire peu attirant dans *Sept Ans de réflexion*. Si *Sabrina* et *La Garçonnière* sont des comédies, ces films contiennent néanmoins des épisodes purement dramatiques. A contrario, dans *Assurance sur la Mort*, film noir s'il en est, le réalisateur brouille les pistes : certains échanges des dialogues du couple maudit relèvent du marivaudage. Quant à la scène d'ouverture de *Certains l'aiment chaud*, elle emprunte largement au film de gangsters. Wilder pousse parfois très loin la satire, mais il arrive que certains de ses collaborateurs en pâtissent. Ainsi en est-il par exemple de l'actrice Jean Arthur, dont le rôle de bécasse dans *La Scandaleuse de Berlin* a entravé sérieusement la suite de sa carrière.

Si Wilder est considéré comme le cinéaste du bon mot et du trait d'esprit, cela est dû à la qualité et au nombre de répliques piquantes, mais également et surtout parce que celles-ci ne sont ni illustratives ni gratuites mais, au contraire, contribuent largement à faire progresser l'histoire. Ces traits d'humour révèlent à la fois bonne humeur et féroce ironie, deux traits de caractère intimement mêlés chez Wilder. Il y a en effet de la jovialité chez ce misanthrope, qui, d'après Jean-Louis Passek, dresse le « portrait d'une humanité coupable mais vivante ».

Billy Wilder s'est souvent amusé à expliquer sa méthode de mise en scène : gommer la mise en scène. En effet, pour lui, cette dernière était réussie si elle était transparente aux yeux des spectateurs. Il a ainsi dit : «

Si vous regardez les grands films, ceux de Lubitsch, Capra, Griffith, Renoir, ils sont tous filmés avec élégance et simplicité sans ces tours de magicien que je trouve répugnants ». (Entretien Positif n° 269/270)

Billy Wilder a été désigné 24 fois pour les Oscars et en a reçu 9.

Filmographie

1934 : Mauvaise Graine
1942 : Uniforme et jupons courts (*The Major and the Minor*)
1943 : Les cinq Secrets du désert (*Five Graves to Cairo*)
1944 : Assurance sur la mort (*Double Indemnity*)
1945 : Le Poison (*The Lost Week-end*)
1948 : La Valse de l'empereur (The Emperor Waltz)
La Scandaleuse de Berlin (A Foreign Affair)
1950 : Boulevard du crépuscule (*Sunset Boulevard*)
1951 : Le Gouffre aux chimères (*Ace in the Hole / The Big Carnival)*
1953 : Stalag 17
1954 : Sabrina
1955 : Sept Ans de réfléxion (*The Seven Year Itch)*
1957 : L'Odyssée de Charles Lindbergh (*The Spirit of Saint Louis*)
Ariane (*Love in the Afternoon*)
1958 : Témoin à charge (*Witness for the Prosecution*)
1959 : Certains l'aiment chaud (*Some like it hot*)
1960 : La Garçonnière (*The Apartment*)
1961 : Un, deux, trois (*One, two, three*)
1963 : Irma la douce
1964 : Embrasse-moi, idiot (*Kiss me, Stupid*)
1966 : La grande Combine (*The Fortune Cookie*)
1970 : La Vie privée de Sherlock Holmes (*The Private Life of Sherlock Holmes*)
1972 : Avanti
1974 : Spéciale première (*The Front Page*)
1978 : Fedora
1981 : Buddy, Buddy.

Sources

Dictionnaire du cinéma, sous la direction de Jean Louis Passek, Larousse.
Positif N° 495
Catalogue Festival de La Rochelle 2013

LUNDI 12 MARS - 19H30 - CINEMAS STUDIO

La presse au cinéma
Soirée présentée par Karsten Forbrig

L'Honneur perdu de Katharina Blum (*Die verlorene Ehre der Katharina Blum*)

de Volker Schlöndorff

(1975)
RFA / Couleurs / 1h44

© Tamasa

Réalisation et scénario : Volker Schlöndorff
et Margarethe von Trotta d'après Heinrich Böll
Photographie : Jost Vacasco
Musique : Hanns-Werner Henze
Interprétation
Katharina Blum : Angela Winkler
Ludwig : Jürgen Prochnow
Le commissaire : Mario Adorf
Le reporter : Dieter Laser

Employée de maison chez un avocat, Katharina Blum est une jeune femme sans histoire, honnête et réservée. Lors d'une soirée, elle rencontre Ludwig, un jeune marginal recherché par la police. Tout de suite sous le charme du jeune homme, elle l'emmène chez elle. Le lendemain, la police entre en force dans son appartement après l'avoir mis sous surveillance toute la nuit. Mais Ludwig a disparu. Commence alors pour Katharina un long interrogatoire.

L'Honneur perdu de Katharina Blum, est une nouvelle écrite par Heinrich Böll, l'un des plus grands auteurs allemands d'après-guerre, Prix Nobel de littérature en 1972. Le livre est sous-titré par « Comment peut naître la violence et où elle peut conduire ». Pour Böll, ce livre est sa réponse à la presse allemande qui l'avait violemment attaqué après une série d'articles où il dénonçait l'acharnement de la presse à sensation. Il débute d'ailleurs son récit par cet avertissement : « *L'action et les personnages de ce récit sont imaginaires. Si certaines pratiques journalistiques décrites dans ces pages offrent des ressemblances avec celles du journal Bild, ces ressemblances ne sont ni intentionnelles ni fortuites mais sont tout bonnement inévitables* ». L'histoire rappelle également le climat qui régnait en Allemagne à la suite des révoltes étudiantes à la fin des années 60. Comme un peu partout en Europe, la jeunesse allemande se révoltait contre

le conformisme politique, culturel, social et sexuel de l'après-guerre. Mais en Allemagne, il s'agissait aussi d'une révolte contre l'absence de réflexion autocritique suffisante sur le passé nazi. Puis certains mouvements se sont radicalisés, qui ont marqué cette période appelée des « années de plomb ».

C'est dans ce contexte que Volker Schlöndroff et son épouse Margarethe von Trotta décident de porter à l'écran cette histoire qui montre la situation de quasi-monopole de la presse à scandale en RFA, une presse qui peut humilier et persécuter des innocents, grâce à la complaisance du système policier. « *Ou comment on peut se servir de ces personnes pour créer une panique. Comment une société qui ne permet pas de contradiction en son sein a besoin de s'inventer un ennemi, un agresseur sur qui elle puisse décharger ses angoisses* » explique en 1976 Hubert Desrues dans Image et son n°305.

Si son compagnon a sans doute quelques méfaits à se reprocher, la douce Katharina elle, est innocente. Mais la voilà sous la coupe d'un commissaire qui met à jour le fait qu'elle ne va pas à l'église, qu'elle est divorcée ou encore que sa tante est communiste. Des indices pour preuve de sa culpabilité. La presse à scandale s'empare de ce sujet qui fait vendre, en étalant dans tous les journaux la vie privée de la jeune femme. Rien ne lui sera épargné, jusqu'à la visite à sa mère mourante, par le journaliste qui veut lui faire dire que sa fille était capable du pire.

C'est donc un film d'une extrême violence psychologique que nous servent ici les auteurs, un film qui montre comment un innocent peut-être broyé par les appareils d'Etat. Mais aussi un film réalisé avec beaucoup de précision et de finesse, et servi par une actrice remarquable, Angela Winkler.

Sources :
Guide des films Jean Tulard
Image et son n° 305

Volker Schlöndorff (1939)

Né en Allemagne le 15 mars 1939, Volker Schondlörff vient étudier en France dès l'âge de 15 ans. Elève brillant, passant notamment par le lycée Henry IV, il se spécialise en sciences politiques et en philosophie avant de se consacrer au cinéma.

Diplômé de l'IDHEC, il commence à travailler comme assistant réalisateur auprès de Louis Malle, Jean-Pierre Melville et Alain Resnais.

De retour en Allemagne, il réalise en 1965 son premier court métrage, Wen Kummert's, immédiatement censuré par la France à sa sortie car il évoque la guerre d'Algérie.

Puis les premières mesures en faveur du cinéma d'auteur en Allemagne lui permettent d'adapter le roman de Robert Musil, *Les Désarrois de l'élève Toerless* en 1966. Récompensé au festival de Cannes par le prix de la critique internationale et par l'une des plus importantes distinctions ouest-allemandes, le Ruban d'Argent, ce film l'installe peu à peu comme une

référence du renouveau du cinéma allemand. Cependant, bien que Volker Schlöndloff soit de plus en plus reconnu, les difficultés à trouver les financements pour ses films en Allemagne l'amènent à travailler pour la télévision avec notamment, en 1972, *Feu de paille* co-écrit avec Margarethe von Trotta devenue son épouse.

En 1973, s'associant avec Reinhard Hauff, il crée la « Bioskop Film », société de production avec laquelle il tourne notamment en 1975 *L'Honneur perdu de Katharina Blum* qui connaît en Allemagne un véritable succès. Témoin privilégié de la vie politique de son pays, il s'attaque dans ce film à la presse à scandale puis reviendra quelques années plus tard sur un autre épisode de l'histoire contemporaine allemande avec *Les trois Vies de Rita Vogt*.

En 1979, son adaptation du livre de Günter Grass, *Le Tambour*, lui permet de remporter la Palme d'or du festival de Cannes (le prix sera partagé avec Francis Ford Coppola et *Apocalypse Now*) ainsi que l'Oscar du meilleur film étranger. Schlöndorff montre avec ce film sa capacité à adapter de grands textes littéraires. Il avait signé auparavant *Le Coup de grâce*, d'après Marguerite Yourcenar et continuera plus tard avec Marcel Proust (*Un Amour de Swan*) ou Michel Tournier (*Le Roi des Aulnes*). Sa reconnaissance internationale lui permet de s'installer aux Etats Unis où il tournera trois films, *Mort d'un commis voyageur* en 1985, adapté d'une pièce d'Arthur Miller, avec Dustin Hoffman, suivi de *Colère en Louisiane* en 1987 et de *La Servante écarlate* en 1990.

De retour en Allemagne à la suite de la chute du Mur, il découvre que les mythiques studios de Babelsberg sont sur le point de fermer. Emu de voir disparaître une partie de l'histoire du cinéma allemand, il se mobilise avec le réalisateur Peter Fleischmann pour la sauvegarde de ce patrimoine et en deviendra le directeur de 1992 à 1997.

Cinéaste engagé, il tourne en 2004 *Le Neuvième jour*, basé sur le récit d'un abbé incarcéré dans un camp pendant la Seconde Guerre mondiale, puis en 2011 *La Mer à l'aube* qui évoque les derniers jours du résistant Guy Môquet. Entre les deux, il sera parti tourner *Ulzhan* en Asie centrale. En 2014, il signe *Diplomatie* où il revient sur le cas de conscience du général von Choltitz, à qui Hitler demande de détruire Paris dans les derniers jours de l'occupation allemande. Son dernier film *Retour à Montauk* est sorti en 2017.

Volker Schöndlorff est également metteur en scène de pièces de théâtre et d'opéras. Il a notamment dirigé *Carmen* de George Bizet ou *La Bohème* de Puccini.

Sources :

Le Dictionnaire du cinéma Larousse
Catalogue 2017 du Festival de La Rochelle

Filmographie :
1966 : Les Désarrois de l'élève Toerless
1969 : Baal
1972 : Feu de paille
1975 : **L'Honneur perdu de Katharina Blum**
1976 : Le Coup de grâce
1978 : L'Allemagne en automne
1979 : Le Tambour
1980 : Le Candidat
1981 : Le Faussaire
1982 : Guerre et Paix
1984 : Un Amour de Swann
1987 : Colère en Louisiane
1990 : La Servante écarlate
1991 : The Voyager
1996 : Le Roi des Aulnes
1998 : Palmetto
2000 : Les trois Vies de Rita Vogt
2001 : Méditerranée
2004 : Le neuvième Jour
2007 : Ulzhan
2011 : La Mer à l'aube
2014 : Diplomatie
2016 : Retour à Montauk

LUNDI 19 MARS - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Viva il cinema !

Soirée présentée par Louis D'Orazio

Le Conformiste (*Il Conformista*)

de Bernardo Bertolucci

(1970)

RFA - Italie / Noir et blanc / 1h50

© Park Circus

Réalisation : Bernardo Bertolucci
Scénario : Bernardo Bertolucci d'après Alberto Moravia
Photographie : Vittorio Storato
Musique : Georges Delerue

Interprétation :
Marcello Clerici : Jean-Louis Trintignant
Giulia : Stefania Sandrelli
Anna Quadri : Dominique Sanda
Lino Seminari : Pierre Clementi

Depuis son enfance, Marcello est obsédé par un crime qu'il croit avoir commis et tente par tous les moyens de « rentrer dans le rang ». Il épouse Giulia, une bourgeoise naïve, et devient fasciste par conformisme. Les services de Mussolini l'envoient en France pour approcher et supprimer son ancien professeur de philosophie, militant de gauche très impliqué dans un groupe antifasciste. A Paris, Marcello rencontre le professeur en compagnie de sa jeune et séduisante femme Anna, du même âge que Giulia.

Dans les années 30, à Paris, au petit matin. Sous couvert d'être venu à Paris pour son voyage de noce, Clerici s'apprête en fait à tuer un homme. Ainsi commence l'histoire du conformiste, adapté du roman de Moravia, dont le scénario est signé Bertolucci. A travers de nombreux flash-back, le cinéaste nous livre le parcours et les motivations de l'homme au pistolet. Sa culpabilité liée à un traumatisme lorsqu'il était enfant, les moqueries de ses camarades de classe, la démence de ses parents et sa quête d'être enfin comme tout le monde, se sortir de ce qu'il pense être inéluctable.

Dans l'Italie des années 30, cela veut dire adhérer au parti de Mussolini et Marcello va le faire avec beaucoup de zèle, afin de devenir un membre incontesté. Pour cela, il ira jusqu'à accepter de supprimer son ancien professeur.

Après *La Stratégie de l'Araignée* (1970) dans lequel il s'interroge sur le passé fasciste de l'Italie, Bertolucci signe en 1971, *Le Conformiste* qui rencontre un immense succès public. Interrogé lors de la sortie du film, il disait «*Je n'ai pas voulu faire un film sur le fascisme en tant que phénomène historique. Dans ce film, je m'intéresse au phénomène psychologique et aux rapports entre la bourgeoisie italienne des années 30 et celle d'aujourd'hui* ». Pour lui, *« le fascisme c'est une maladie de la bourgeoisie. La classe qui a l'hégémonie culturelle et économique dans le pays est la même que celle qui était au pouvoir avec Mussolini* ».

Bertolucci a suivi les grandes lignes du roman de Moravia, en gommant certains aspects de l'enfance de Marcello, fragmentant la structure linéaire du roman et en changeant la fin qu'il jugeait trop « catholique ». Car « *Faire mourir Marcello, c'était le sauver aux yeux du public, en faire une victime en dépit de tout ce qu'il a pu être. Il était plus terrible à mon avis de le laisser vivre que de lui envoyer ce châtiment du ciel* ».

Le film s'appuie sur des décors somptueux, une musique entêtante signée Georges Delerue et le travail remarquable du chef opérateur Vittorio Storato qui joue avec les ombres et la lumière, naturelle et artificielle, qui accompagnent les élans du héros. Mais Bertolucci montre sa maîtrise de la mise en scène en même temps que le talent de ses interprètes, Jean-Louis Trintignant, Dominique Sanda et Stefania Sandrelli qui va pouvoir se doubler dans le film pour la première fois dans sa carrière (En Italie, à cette période, presque tous les films sont doublés : on choisit les acteurs pour leur physique et on recherche la voix qui conviendra au personnage).

Un film à redécouvrir, d'autant que le thème abordé, la montée du fascisme, en fait un film qu'il n'est pas inutile de revisiter, même en 2018.

Sources :

- Cinéma n°155
- Image et son n°248
- Telerama.fr

Bernardo Bertolucci (1941)

Bertolucci est né le 16 mars 1943 à Parme. Son père, poète et enseignant, lui fait connaître très jeune le cinéma. Entre 12 et 15 ans, le jeune Bernardo Bertolucci écrit des poèmes et tourne des petits films en 16 mm. Lorsqu'il a vingt ans, sa famille s'installe à Rome et Bertolucci, qui fréquente des cercles de poésie, fait la connaissance de Pasolini. Il devient son assistant sur *Accattone*. L'année suivante, il dirige son premier film *La Mort* (1962), sur un scénario qu'il a écrit avec Pasolini. Mais le vrai début

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

Filmographie

1962 : La Mort (*La commare secca*)
1964 : Prima della rivoluzione
1968 : Partner
1970 : La Stratégie de l'araignée
1970 : Le Conformiste
1972 : Le Dernier Tango à Paris
1975 : 1900
1979 : La Luna
1981 : La Tragédie de l'homme ridicule

1987 : Le dernier Empereur
1990 : Un Thé au Sahara
1993 : Little Buddha
1995 : Beauté volée
1998 : Shandurai
2001 : Ten Minutes Older
2003 : Innocents –The Dreamers

Source
Catalogue de la Cinémathèque 2015 -2016

VENDREDI 23 MARS - 20H30 - MEDIATHEQUE F. MITTERRAND

Cinéastes voyageurs
Entrée gratuite

Calcutta

De Louis Malle
(1969)
Documentaire, France, 1h33

Photographie : Etienne Becker
Son : Jean-Claude Laureux
Montage : Suzanne Baron

En 1968, Louis Malle, lors d'un long voyage en Inde, filme L'Inde fantôme, réflexion sur un voyage *(sept épisodes de 52 minutes, pour la télévision). Il passe plusieurs semaines à Calcutta. Ce séjour fera l'objet d'un film à part, tourné caméra à l'épaule en 18 jours dans la ville. À partir des cinq heures de film, le réalisateur propose un film d'une heure quarante, sans effet de montage et avec très peu de commentaire.*

Quand Louis Malle part en Inde, il est en proie à des doutes existentiels, (« À ce moment de crise dans ma vie, alors que je tentais de réévaluer tout ce que j'avais tenu pour acquis, l'Inde était la parfaite tabula rasa » - Positif N°538) et ce pays est un choc pour lui, comme pour de nombreux Occidentaux. Il y part une première fois en 1967 en tant que membre d'une délégation de cinéastes français. Au lieu de rentrer au bout de deux semaines comme ses comparses, il décide d'y voyager pendant deux mois, parcourant le pays hors de l'itinéraire prévu par la délégation. Il sympathise avec Vijaya Mulay, une cinéaste indienne, alors directrice du Bureau de la censure au ministère de l'Information à Calcutta.

Il rentre en France puis repart en Inde quelques mois plus tard avec l'intention d'y faire du cinéma. Il fait cette fois le voyage avec le preneur d'images Etienne Becker et l'ingénieur du son, Jean-Claude Laureux.
Il travaille à un vaste projet, dont le résultat sera un film de presque sept heures*, L'Inde fantôme : réflexions sur un voyage*, une série de huit épisodes pour la télévision, de 52 minutes chacun. Il reste trois semaines à Calcutta : de cette immersion le cinéaste réalisera un long métrage documentaire consacré à la ville.

Calcutta n'est pas un cours didactique sur la ville indienne, mais un journal filmé : Louis Malle filme ce qu'il voit, avec un commentaire léger, à la première personne, qui donne peu de clefs mais montre surtout à quel point un Occidental ne peut pas saisir la complexité de l'Inde. Ce que l'on voit dans *Calcutta* est très éloigné de la vie

française : des hommes, des femmes et des enfants qui vivent en masse dans des conditions « infra humaines » de pauvreté, des lépreux, des ermites, des crémations faites dans la rue, la surpopulation (en 1968, déjà) mais aussi de riches Indiens « anglicisés » qui vivent totalement coupés du reste de la population.

Le film fut bien reçu dans le monde entier sauf en Angleterre, par l'élite indienne anglicisée mais également par des Anglais de souche, qui n'ont pas supporté qu'un Français montre l'Inde telle qu'il l'a vue. Après son passage à la BBC, ce fut un tollé. À tel point que le gouvernement demanda à la BBC d'en interrompre la diffusion. La chaîne refusant, elle fut contrainte de fermer ses bureaux en Inde.

Louis Malle a refusé, avec Etienne Becker et la monteuse Suzanne Baron, tout effet de mise en scène : Etienne Becker a filmé avec le moins d'effets possibles, juste en posant la caméra, et Suzanne Baron, monte le film de façon la plus sobre possible. Cette grande simplicité, volontaire, donne une force particulière au film. A aucun moment le cinéaste ne s'impose, il pose juste un regard d'Occidental (Malle insiste beaucoup sur cette notion) sur une ville très éloignée de ce qui lui est habituel.

Calcutta marque les esprits. «On quitte *Calcutta* traumatisé comme on ne l'avait pas été depuis 37 ans, depuis l'admirable *Terre sans pain* de Luis Buñuel » Nouvelles littéraires – 9/1968.

Sources

Livret du Dvd Calcutta, édité par Arte
Images et son N° 229
Positif N° 538rte Video

Louis Malle (1932-1995)

Louis Malle est né à Thumeries (Nord) en 1932. Il est issu d'une grande famille d'industriels du sucre. Son enfance se passe dans le milieu de la grande bourgeoisie. En 1939, sa famille s'installe à Paris et il entre au collège jésuite Saint-Louis-de-Gonzague. Par la suite, il fait des études commerciales, et il intègre l'IDHEC. La sécurité financière de sa famille lui permet de se lancer très jeune dans le cinéma. Durant sa deuxième année à l'IDHEC, il devient l'assistant du commandant Cousteau à bord de la Calypso avec qui il coréalise *Le Monde du silence* en 1955. L'année suivante il assiste Robert Bresson pour *Un Condamné à mort s'est échappé*.

Il tourne son premier film en 1957, *Ascenseur pour l'échafaud*, en plein boom de la Nouvelle Vague mais évite les distinctions entre celle-ci et cinéma moderne. Le film peut se résumer par une tentative ratée du crime parfait, un sujet courant à l'époque, dont la critique fait unanimement l'éloge, comme en témoigne le prix Delluc qu'on lui décerne. Pourtant, pour son réalisateur, 25 ans à l'époque, il n'est qu'un « exercice de style » dont il n'a pas vraiment choisi le sujet. C'est son

premier essai d'expression dans le langage cinématographique.

En 1958, il obtient le Prix du Jury du Festival de Venise pour son deuxième film, *Les Amants*. Le long métrage fait scandale dans l'opinion publique de Venise qui n'y voit qu'un film érotique, mais malgré tout, il convainc la critique. En France, *Les Amants* fait forte impression. On y voit une révélation ainsi qu'une honnêteté sur un sujet qui a toujours été traité avec trop de fausse pudeur. François Truffaut déclare que le film est une « première nuit d'amour au cinéma ».

Louis Malle est un cinéaste intimiste et révolté, et son goût pour la contestation se développe réellement avec son troisième long métrage en 1960, *Zazie dans le métro*. Il s'agit d'une adaptation très fidèle du best-seller de Raymond Queneau. Résolument anticonformiste et impertinent, le film est très éloigné des standards de l'époque, tout comme le livre l'était de la littérature traditionnelle. Cherchant tout de même à se détacher de l'œuvre originale afin de ne pas en faire une mise en images, Louis Malle reste fidèle au récit mais en modifie le sens profond. « J'ai voulu montrer une image terrible de la vie dans les villes modernes. Peut-être qu'après avoir vu le film, les Parisiens, épouvantés, s'enfuiront à la campagne » déclara-t-il. Ces propos du réalisateur prouvent sa volonté de contester violemment et de provoquer le cinéma traditionnel, tant en bouleversant la mise en scène, qu'en abandonnant la linéarité de l'histoire (en utilisant notamment des ellipses).

Avec *Vie privée* en 1961, il cherche à montrer la vie privée des idoles, leur solitude et leur rapport à la gloire de manière non-conformiste. Brigitte Bardot tient ici le premier rôle. Louis Malle filme la star dans sa détresse et son échec personnel et il tend un miroir à la société, qui a forgé et entretenu ce phénomène. On lui reprochera par la suite d'avoir souligné le désordre sociétal qui a « façonné » Brigitte Bardot. Sa tentative de démystifier l'image de l'actrice atteint finalement le résultat inverse.

En 1963 sort *Le Feu follet*, inspiré du roman éponyme de Pierre Drieu La Rochelle. Louis Malle dit de son film que, s'il s'agit de son meilleur pour certains, il n'est pas de cet avis et trouve dans son héros quelque chose de pitoyable. Bien que réalisée avec les moyens les plus simples, cette quête angoissée de soi et des autres reste pourtant très efficace. *Le Voleur* en 1966, avec Jean-Paul Belmondo poursuit avec une rare intensité le thème de l'autodestruction et de l'anarchisme déjà évoqués dans *Le Feu follet*.

Après la sortie du *Voleur*, Louis Malle se rend plusieurs mois en Inde afin d'y tourner un reportage en 16 mm. Il rentre en France en mai 1968 pour être juré à Cannes. Mais le Festival est interrompu et Malle démissionne du jury, comme Monica Vitti et Roman Polanski. Il rentre ensuite à Paris pour participer aux Etats généraux du cinéma et élaborer un projet de réformes.

Inspiré de son expérience personnelle, *Le Souffle au cœur* sort en 1971. Le film recrée une fois de plus un univers bourgeois pour s'attaquer au tabou de l'inceste : un adolescent découvre le sexe dans les

bras de sa mère. Le film suscite une grande polémique à sa sortie, bien que le sujet soit traité avec discrétion et poésie. Une toute autre polémique explosera à la sortie de *Lacombe Lucien*, trois ans plus tard. Dans ce film, Louis Malle émet la théorie que le choix de devenir résistant ou collaborateur durant l'Occupation ne relève pas forcément de l'engagement politique. Sa démarche est alors vivement condamnée, et entre scandale et incompréhension, sa mauvaise réputation l'incite, en 1977, à poursuivre sa carrière aux Etats-Unis.

Aux Etats-Unis, Louis Malle peut désormais tourner dans un meilleur climat. Il y vit pendant dix ans et y réalise sept longs métrages, dont deux documentaires. Son plus grand succès durant cette période reste *Atlantic City*, avec Burt Lancaster dans le rôle d'un apprenti truand, dépassé par les événements et amoureux de sa voisine de palier. Avec ce film, Louis Malle décroche le Lion d'Or de Venise en 1980, ainsi que cinq nominations aux Oscars en 1981.

Après cette décennie américaine, Louis Malle revient en France et réalise un projet datant de 25 ans auparavant, *Au Revoir les enfants*, qui met en scène l'arrestation d'un enfant juif dans son collège, sous l'Occupation. Le film renvoie à *Lacombe Lucien*, traitant aussi de l'Occupation, mais ces deux films sont bel et bien différents. *Au Revoir les enfants* est un film autobiographique, un témoignage et un cri de révolte contre la guerre. Louis Malle fut témoin de l'arrestation d'un camarade enfant. Il déclarera « Je n'ai jamais pu m'enlever de l'idée que nous étions tous, moi comme les autres, un peu coupable de sa mort. ». Le film, considéré par beaucoup comme un chef d'œuvre, est un triomphe public et critique. Il obtient de nombreuses récompenses en 1987, le Prix Louis-Delluc, sept Césars dont ceux de meilleur film et meilleur réalisateur et il permet à Louis Malle de décrocher un second Lion d'Or de Venise après celui obtenu pour *Atlantic City*.

Après cette consécration, Louis Malle réalise deux films plus légers. La comédie *Milou en mai*, en 1989 et *Fatale* en 1992, basé sur la nouvelle éponyme de Josephine Hart. Il finit sa carrière par *Vanya 42e rue* en 1994, qui semble être un documentaire sur le théâtre. Il montre le travail d'une troupe de comédiens en train de monter la pièce de Tchekhov, réfléchissant ainsi aux différents langages que sont le théâtre et le cinéma. Il réalise avec peu de moyens un huis clos qui fait bien vite oublier les rues New-yorkaises et qui dans l'univers de Tchekhov est bouleversant.

Louis Malle décède en Californie le 23 novembre 1995, des suites d'un cancer lymphatique à l'âge de 63 ans. Il laisse derrière lui une carrière exemplaire. *« Personne parmi les cinéastes de sa génération n'a fait des choix aussi rudes »* selon Françoise Audé, journaliste à *Positif*. Il a montré qu'il n'était pas le réalisateur du confort des consciences ou de la bonne conscience. Il a traqué les tabous, et, de par son éducation, il a rejeté l'empreinte de la culpabilité. Louis Malle avait un esprit libre.

Filmographie :

1955 : *Le Monde du silence* (coréalisé avec Jacques-Yves Cousteau)
1957 : *Ascenseur pour l'échafaud*
1958 : *Les Amants*
1960 : *Zazie dans le métro*
1962 : *Vie privée*
1962 : *Vive le Tour* (documentaire, coréalisé avec Jacques Ertaud)
1963 : *Le Feu follet*
1965 : *Viva María!*
1967 : *Le Voleur*
1968 : *Histoires extraordinaires* (co-réalisation avec Roger Vadim et Federico Fellini)
1969 : *Calcutta, l'Inde fantôme* (documentaire)
1971 : *Le Souffle au cœur*
1973 : *Humain, trop humain* (documentaire)
1973 : *Place de la République* (documentaire)
1974 : *Lacombe Lucien*
1975 : *Black Moon*
Période américaine
1978 *La Petite*
1980 : *Atlantic City*
1981 : *My Dinner with André*
1983 : *Crackers*
1985 : *Alamo Bay*
1985 : *God's Country* (documentaire)
1986 : *La Poursuite du bonheur*
1987 : *Au Revoir les enfants*
1989 : *Milou en mai*
1992 : *Fatale*
1994 : *Vanya, 42e rue*

Sources

Positif, n°419
http://www.bifi.fr
Dictionnaire du cinéma
Louis Malle par Louis Malle
Pierre Maillot, *Le Cinéma français : de Renoir à Godard* MA Editions, Paris 1988
Louis Malle d'Henri Chapier
Image et Son, N°Saison 67, N°s 204, 341 bis
Cinéma, N°115, guide de l'année 1967

LUNDI 26 MARS - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Lacombe Lucien

De Louis Malle

(1974)

Fr./ It. / All. couleurs, 2h15

© Gaumont

Réalisation : Louis Male
Scénario : Louis Malle,
Patrick Modiano
Décors : Henri Vergnes
Costumes : Corinne Jory
Montage : Suzanne Baron
Musique : Django Reinhardt

Interprétation
Lucien Lacombe : Pierre Blaise
France : Aurore Clément
Albert Horn : Holger Lowenadler

Juin 1944, dans un village du sud-ouest de la France. Lucien Lacombe, un jeune paysan qui s'ennuie et n'a d'autres loisirs que de tuer des animaux gratuitement et violemment, est rejeté chez lui. Désœuvré et en quête de reconnaissance, il demande à l'instituteur d'entrer dans la résistance mais essuie un refus. Suite à un concours de circonstances, il intègre le corps des auxiliaires de la police allemande. Par eux, il fait la connaissance d'une jeune Juive, très belle et raffinée, dont il tombe amoureux.

Lacombe Lucien fut l'objet d'une polémique lors de sa sortie. Si une partie de la critique fut favorable au film, plusieurs furent négatives, pour différentes raisons. Deux types de critiques se rejoignirent pour conspuer le film : celle d'extrême gauche et celle d'extrême droite. La première, conduite par Serge Daney, reprochait au cinéaste de ne pas accuser franchement, ne supportait pas l'ambiguïté du personnage : pour lui, dresser le portrait d'un personnage qui devient un salaud non par idéologie mais par absence de pensée, c'était être complaisant. Ceci fait écho au procès fait à Hannah Arendt quand elle développe, suite au procès d'Eichmann, le concept de la banalité du mal. Cette partie de la critique reprochait à Malle de faire du cinéma «rétro», comme si tourner *Lacombe Lucien* n'avait été pour lui qu'un prétexte à faire un film bien ficelé en costumes. Or, filmer l'ennemi, qui de plus, est un ennemi de l'intérieur, n'avait rien de «rétro» et était même très audacieux.

À l'opposé, les militants d'extrême droite ne supportèrent pas le film et rendirent certaines projections dangereuses car on ne pouvait, selon eux, montrer un visage si peu reluisant de citoyens français. Beaucoup de Français vivaient encore avec le mythe de « tous résistants ».

Trente ans après les faits, faire un film sur l'Occupation demeurait quasi sacrilège. Il faut dire que mis à part *Le Chagrin et la pitié* de Marcel Ophuls, le cinéma français ne s'était pas encore emparé de cette histoire. L'ironie est d'autant plus forte que ce film, tourné pour la télévision, mais finalement censuré par le pouvoir, sortit finalement sur deux écrans parisiens grâce à … Louis Malle. Ce qui n'est pas vraiment le signe d'une quelconque complaisance envers les collaborateurs.

Lucien Lacombe n'a aucune conscience politique, aucune notion du monde qui l'entoure, ne réfléchit pas au rôle qu'il pourrait y tenir. Louis Malle, que l'épisode de l'Occupation préoccupe depuis longtemps, depuis l'épisode qu'il a vécu dans un orphelinat pendant l'enfance, épisode qu'il filmera à la fin de *Au Revoir les enfants*, ne parvenait pas à choisir entre documentaire et fiction pour *Lacombe Lucien*. C'est l'écrivain Patrick Modiano qui, en 1974, a déjà écrit trois romans sur cette période (« La Place de l'Étoile », « La Ronde de nuit » « Boulevards de ceinture ») que Malle va choisir pour travailler avec lui sur le scénario. Malle aime travailler avec des écrivains pour les dialogues et les scénarios : Nimier pour *Ascenseur pour l'échafaud*, Louise de Vilmorin, Jean-Claude Carrière et d'autres. Modiano fait comprendre à Malle qu'il doit dépasser le choix entre documentaire et fiction, que « les deux se rejoignent dans le romanesque ». Pour l'écrivain, «ce n'est pas l'occupation en elle-même qui fascine mais un monde crépusculaire, un climat idéal où les gens se révèlent enfin tels qu'ils sont». Lucien n'a pas endossé l'uniforme de la milice militaire mais tue en civil, depuis l'arrière-boutique de la Gestapo. Cela le rend à la fois plus barbare et plus proche de chacun.

Lacombe Lucien raconte l'histoire de la rencontre d'un contexte fasciste et d'une révolte adolescente. Modiano est obsédé par la question de savoir ce qu'il aurait fait entre 1940 et 1944 à l'adolescence. Enfant de cette période, il refuse le manichéisme, met en valeur l'ambiguïté essentielle des individus. Le jeune Lucien n'est ni innocent ni tout à fait coupable, malgré ce à quoi il va participer. C'est bien ce que signifient les paroles de M. Horn, le tailleur juif dont Lucien séduit la fille: « C'est curieux, je n'arrive pas tout à fait à vous détester ». Modiano sait qu'une des particularités de ces temps très troublés est que des personnes qui en temps normal ne se seraient jamais côtoyées, sont amenées à se rencontrer et à vivre des choses ensemble. C'est vraiment le cas pour Lucien et France, la fille du tailleur juif : elle est aussi raffinée, éduquée et aimée de son père que lui est fruste, sans culture, sans père (prisonnier de guerre) et à peine bienvenu chez lui. Il arrive cependant à la séduire : à sa manière, et si elle succombe, elle aura un sentiment trouble jusqu'au bout. C'est pendant leurs quelques jours

d'idylle qu'elle hésitera à lui écraser la figure à l'aide d'une grosse pierre.

Lacombe Lucien est donc une fiction très documentée : le réalisateur rencontre des historiens qui lui confirment qu'il y eut bien des dénonciateurs en France pendant la guerre, avec des motivations extrêmement différentes, plus souvent liées à des histoires de profit matériel et de vengeances personnelles qu'à une réelle adhésion au projet nazi antisémite. D'ailleurs, dans le film, même au sein de la Gestapo, un seul a réellement un discours idéologique et antisémite, les autres, plus ou moins déclassés, semblent là par simple opportunisme, ce qui ne les empêchent pas de commettre le pire. Un grand mérite (il était temps, pourrait-on penser!) de *Lacombe Lucien* est de montrer la question de la Collaboration et de l'Occupation comme indissociable de la question du génocide des Juifs. Seul le film *Le vieil Homme et l'enfant* (1967), de Claude Berri, l'avait fait auparavant. Si à l'époque les critiques négatives, de gauche ou de droite, ne relevèrent pas cela, il s'avère que Modiano et Malle seront largement suivis sur cette voie-là par la suite.

Une autre source d'inspiration pour Louis Malle de cette histoire vient d'un voyage qu'il avait effectué au Mexique où il avait vu des paysans sans éducation rameutés par la police pour réprimer les manifestations étudiantes.

Le personnage de Lucien est joué par Pierre Blaise, un jeune paysan de la région de Figeac où le film fut tourné. Il semble jouer son propre rôle, éclatant de vérité. La seule chose que l'on sait de lui est qu'il s'est tué en voiture après un bal trop arrosé, en jeune insouciant...

Sources

Entretien avec Pierre Laborie et avec Patrick Modiano, bonus du DVD édité par Arte video.
Livret d'accompagnement du DVD, éditions Arte video.
La Revue du cinéma Images et sons N° 282
Positif N° 538

Biographie et filmographie : p. 141

LUNDI 2 AVRIL - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Une soirée, deux films
Soirée présentée par Guy Schwitthal

Le Destin de Madame Yuki (*Yuki Fujin ezu*)

de Kenji Mizoguchi

(1950)
Japon Noir et blanc 1h29

© Films sans frontières

Réalisation : Kenji Mizoguchi
Scénario : Yoshikata Yoda, Kazuro Funabashi
d'après le roman de Seiichi Funabashi
Photographie : Jōji Ohara
Montage : Toshio Gotō

Interprétation
Madame Yuki : Michiyo Kogure
Masaya Kikunaka : Ken Uehara
Naoyuki Shinano : Eijiro Yanagi
Hamako Abe : Yoshiko Kuga

Fille unique d'une noble maison, madame Yuki a épousé un homme égoïste et vil qui la bat et la trompe ouvertement. Son ami d'enfance, Masaya, est épris d'elle mais madame Yuki ne peut se résoudre au divorce. Un jour, elle envisage pourtant sérieusement de reprendre son indépendance.

On connaissait Mizoguchi comme le cinéaste de la femme, et voilà *Le Destin de Madame Yuki*, premier volet d'une trilogie consacrée à des portraits de femmes malheureuses (les deux autres étant *Miss Oyu* et *La Dame de Musashino*).

Dans *Le Destin de Madame Yuki*, Mizoguchi jette un regard critique sur un monde aristocratique en train de disparaître en adoptant, pour une large partie du film, le point de vue de la jeune servante campagnarde. La jeune femme arrive au service de Madame Yuki, émerveillée par la beauté et le luxe de la demeure (la vaste salle de bain carrelée avec ses reflets de lumière) dans laquelle vit celle qui représente à ses yeux un idéal de beauté et de noblesse. Mais très vite elle observe le fossé qui sépare la femme, délicate et cultivée, de son mari égoïste et sans éducation. En découvrant un matin que le mari a une maîtresse, ou en accueillant un couple d'arrivistes bruyants, amis du mari, elle perçoit la déception et l'ennui que ressent sa maîtresse. Celle-ci, humiliée par son mari, est attirée par un jeune intellectuel, Masaya, qui l'encourage à prendre son

indépendance. Mais elle ne sait pas échapper à l'emprise de son mari et lui reste soumise.

Épouse frustrée, déçue par la faiblesse et la lâcheté de son amant, Yuki incarne pourtant les valeurs ancestrales d'une civilisation en cours de disparition. Mizoguchi inscrit son propos sur la condition féminine dans une perspective historique, confrontant la vieille aristocratie dont Madame Yuki est issue, à une nouvelle classe de parvenus sans idéal, représentée par le mari et sa maîtresse Ayako.

Madame Yuki est une femme au caractère ambigu qui tient d'Emma Bovary dans sa quête de l'amour romantique.

A travers le personnage de Yuki (qui signifie neige en japonais) Mizoguchi nous offre un merveilleux portrait de femme tout en brossant un tableau acerbe de la société japonaise. Il nous plonge également dans un univers d'une grande richesse esthétique, dans un magnifique parc bordé d'un lac, où Yuki aime se promener, entourée de brumes dans une lumière douce et argentée. « *C'est la valeur omniprésente de l'eau qui donne son rythme à ce film. L'élément liquide apporte ici un type de syntaxe, une liaison continue des images, un mouvement qui coule de source* ». écrit Antoine de Baecque dans les Cahiers du Cinéma en 1987 (N°394). Quant à Claude Rieffel (Avoir à lire) il commente : « *La splendeur de la photo et la fluidité voluptueuse des mouvement d'appareils célèbrent l'univers de la beauté dans lequel se réfugient ces deux êtres désarmés devant la cruauté du monde réel et conscients de leur incapacité à l'affronter. Tout le film est empreint d'une douceur contemplative qui culmine lors d'une séquence finale absolument sublime…* » Deux bonnes raisons de découvrir ce film invisible en France depuis plus de trente ans.

Sources :

Dossier distributeur
La Revue du cinéma Saison 1987
La Revue du cinéma n°426

Biographie et filmographie : Catalogue Cinémathèque de Tours 2015 - 2016

LUNDI 2 AVRIL - 21H30 - CINEMAS STUDIO

Une soirée, deux films
Soirée présentée par Guy Schwitthal

Histoire d'herbes flottantes (*Ukigura monogatari*)

De Yasujiro Ozu

(1934)
Japon / Noir et blanc / 1h26

© Carlotta

Réalisation : Yasujiro Ozu
Scénario : Tadao Ikeda et Yasujiro Ozu
Directeur de la photographie : Hideo Mobara
Montage : Kazuo Ishikawa
Décors : Tatsuo Hamada
Costumes : Taizo Saito
Production : les studios de Kamata-Shochiku

Interprétation :
Kihachi, le chef de la troupe : Takeshi Sakamoto
Otsune, son ancienne maîtresse : Choko Iida
Shinchiki, son fils : Hideo Mitsui
O-Taka, sa maîtresse : Rieko Yagumo

Une troupe de théâtre itinérante arrive dans une petite ville. Là, son directeur retrouve son ancienne maîtresse et leur fils. Ignorant tout de son père et le supposant mort, le fils accepte la venue de cet homme qu'il considère comme son oncle. Mais l'actuelle maîtresse décide de se venger par jalousie.

Histoire d'herbes flottantes s'ouvre sur l'arrivée d'un train et se termine par le départ d'un train, soulignant la circularité du film : cette histoire n'est qu'une simple parenthèse dans la vie de ces personnages. Ainsi, Yasujiro Ozu transforme une simple histoire mélodramatique en un film à l'atmosphère prenante. Tous les éléments se combinent, à commencer par les décors, pour créer un monde entier, cohérent et autonome. Pas de grands thèmes sociaux, donc, mais simplement un regard sur la vie quotidienne d'une troupe de comédiens itinérants lors de son séjour dans le village.

Ce qui intéresse Yasujiro Ozu dans ce film n'est d'ailleurs pas tant l'histoire que la description attentive de la société de l'époque. Si le réalisateur

s'inspire très librement d'un film américain, The Barker, 1928, de George Fitzmaurice, c'est pour mieux s'en écarter afin d'y apporter son propre regard. L'histoire n'est ici qu'un prétexte pour filmer la mise en scène des modalités de la vie de famille, thème constant dans le cinéma de Yasujiro Ozu. Ainsi, le réalisateur filme parfois l'harmonie entre ses personnages, comme la scène de pêche entre le père et son fils, où leurs mouvements sont parfaitement synchrones ; ou lorsque les deux actrices se maquillent avant le spectacle, telles deux sœurs siamoises.

Dans ce film, Yasujiro Ozu attache donc une importance au développement des relations entre les personnages. Le jeu des acteurs, sans être extravagant ni du côté de la pantomime, s'appuie sur une gestuelle naturelle et pourtant expressive. D'un côté Otsuné, l'ancienne maîtresse et mère aimante, qui est représentée comme une femme effacée et modeste, toujours souriante et optimiste ; de l'autre O-Taka, l'actuelle jeune maîtresse jalouse et sournoise, prête à tout pour se venger de son amant. Et puis il y a Kihachi, un anti-héros, patron d'une troupe itinérante considérée plutôt comme médiocre et sur le déclin, un homme aux nombreux tics, père maladroit qui cache sa filiation afin d'offrir à son fils la possibilité de devenir quelqu'un de respectable (à l'époque, le métier d'acteur ambulant était déshonorant). Takeshi Sakamoto dépeint avec naturel la déambulation de cet homme amené à un choix cornélien : sa famille ou sa vie d'artiste ?

On pourrait de ce fait imaginer qu'Ozu s'identifiait à ce personnage, faisant ainsi une sorte d'autocritique, puisque lui-même ne s'est jamais marié, et a consacré toute sa vie au cinéma, art considéré à l'époque comme une négation de la culture japonaise par les traditionalistes.

Ce film est soutenu par une mise en scène avec un certain lyrisme de mouvements de caméra que s'autorisait encore Ozu au début de sa carrière ; et cependant il dessine déjà ce qui fera la spécificité de ses œuvres, notamment avec cette caméra posée au sol filmant en contre-plongée les personnages, ainsi qu'un découpage systématique des dialogues en plans très courts de champ – contre champ.

En outre, le réalisateur a choisi de faire d'*Histoire d'herbes flottantes* un film muet (comme plus de la moitié de ses films), malgré l'arrivée du sonore dans le cinéma depuis déjà quelques années. Par conséquent, l'éloquence silencieuse peut être vue comme une caractéristique esthétique générale du film autour de laquelle se joue le traitement du rythme des images et le jeu des acteurs. Ainsi, dans les *Cahiers du* cinéma n°603, Basile Doganis écrit : « C'est parce qu'Ozu veut faire *mieux* parler les images, et pense *d'abord* en images, avec les images, et avec le silence, que le son, les paroles, l'explicite, l'homogène, finissent parfois par passer au second plan. » C'est donc l'image plus que la parole qui compte dans ce film, où les limites du silence sont transcendées et sublimées par les visages et les corps expressifs des acteurs.

Sources :

- *Cahiers du cinéma*, juillet-août 2005, n°603, « Ozu à la lumière de John Cage : un cinéma de silence », article de Basile Doganis
- *Positif*, novembre 2000, n°551, article de Hubert Niogret
- Jacques Aumont, *La rencontre : au cinéma, toujours l'inattendu arrive*, Presse universitaire de Rennes

Yasujiro Ozu (1903 - 1964)

Yasujirô Ozu est né le 12 décembre 1903 à Tokyo de parents qui appartiennent à la classe déclinante de la petite bourgeoisie. Son père, marchand d'engrais, est très occupé et Yasujirô et ses deux frères sont élevés par leur mère à Fukagawa ; ce sont des enfants gâtés, des garnements dans le genre de ceux qu'il met en scène dans *Gosses de Tôkyô* et *Bonjour*.

À l'âge de dix ans, Yasujirô est envoyé par son père à Matsuzaka afin d'y faire ses études. Là il découvre ses premiers films et se prend d'amour pour le septième art, notamment pour les films américains dont il s'inspirera. Ozu rentre à Tokyo avec sa famille et intègre l'université de Waseda sans pour autant mettre de côté son envie de faire du cinéma. Grâce à une connaissance, il entre en 1922 aux studios Shochiku de Kamata (Tokyo) comme assistant opérateur, puis assistant réalisateur avec Tadamoto Okubo, spécialiste des comédies « non-sensiques » à l'américaine. En 1927, il réalise son premier film, *Le Sabre de pénitence*, mais ne le finit pas car on l'appelle sous les drapeaux en plein tournage. A son retour aux studios il réalise des comédies (*La Citrouille*, 1928 ; *Un Corps magnifique*, 1928) et affirme son style personnel au travers de *J'ai été diplômé, mais…(*1929) et *La Vie d'un employé de bureau* (1929), deux œuvres marquées par l'influence américaine et le genre populaire du shomin-geki. Yasujirô Ozu révèle dans ses films un sens de l'observation sociale et le directeur de la Shochiku l'encourage à le mettre en avant en réalisant presque exclusivement des comédies *(L'Esprit vengeur d'Eros* ou *La Chance a touché mes jambes*, 1930). *Le Chœur de Tokyo* (1931) est la plus forte expression de l'importance de la comédie dans l'œuvre d'Ozu, et *Gosses de Tokyo* (1932) marque l'apogée du genre shomin-geki, dévolu au personnage du « petit bourgeois », catégorie alors en pleine expansion dans le Japon de l'époque.

Alors que le réalisateur Gosho initie le film parlant au Japon dès 1929, Ozu, lui, tarde à délaisser le muet. Il fait quelques films de « transition sonore » (*Une Auberge à Tokyo* et *Le Collège est un endroit agréable*, 1935) avant de réaliser son premier film parlant, *Un Fils unique* (1936). Le cinéaste entre dans une période de ruptures (il passe deux ans dans l'armée impériale de Chine, puis se retrouve prisonnier de l'armée anglaise à Singapour) pendant laquelle il tourne peu.

Il faut attendre *Printemps tardif* en 1949 pour assister à une renaissance

de l'œuvre d'Ozu (le film est par ailleurs considéré comme « le film le plus profondément japonais jamais réalisé »). Suivent *Début d'été* (1951) et *Voyage à Tokyo* (1953), deux films dans lesquels Ozu décrit la traditionnelle famille japonaise face aux changements de mœurs provoqués par la guerre.

La période 1958-1961 correspond à la réalisation de ses films en couleurs (*Fleur d'équinoxes* en 1958, *Bonjour* en 1959). Puis, peu à peu le maître japonais ralentit considérablement son rythme de tournage. Il tournera son dernier film en 1962 (*Le Goût du saké*) et décèdera l'année suivante, le jour même de son soixantième anniversaire, quelques temps après la mort de sa mère avec laquelle il avait toujours vécu.

Bien qu'il se soit pleinement inspiré du cinéma américain au début de sa carrière, le réalisateur trouva ensuite son propre style. Les manières de filmer et de conduire la narration s'éloignent des pratiques occidentales : camera basse, refus des fondus, apparition de plans sans rapport immédiat au récit, faux raccords… Eugène Green ("Le Pont des arts", 2004) disait à propos d'Ozu lors d'une conférence donnée à la Cinémathèque française: «On peut être dérouté par le cinéma d'Ozu. Car en apparence, son langage est simple. Mais il contient en fait une grande spiritualité dont les signes ne sont pas forcément reconnaissables par les Occidentaux. Le langage formel d'Ozu comporte, ainsi, six éléments importants : la place de la caméra, posée sur le sol car c'est la façon la plus habituelle au Japon de s'asseoir (Ozu filme les plafonds bien avant Orson Welles); le cadre, l'élément principal est centré à l'intérieur du cadre; le champ-contrechamp; le jeu stylisé des acteurs; l'extérieur, l'énergie de l'extérieur s'oppose à l'énergie humaine à l'intérieur de la maison; et les plans sans personnages (nature morte à l'occidentale) qui sont aussi l'image de quelque chose de solide en contrepoint à la fragilité de la vie. »

Ozu, dont 34 des 50 longs métrages sont muets (la plupart sont désormais invisibles), est cité en modèle par bien des cinéastes, Wim Wenders et Aki Kaurismaki en tête. Mais le réalisateur, qui s'est éteint en 1963 à l'âge de 63 ans, n'a été réellement reconnu en France qu'à la fin des années 1970, après avoir été longtemps éclipsé par Akira Kurosawa, Kenji Mizoguchi ou Mikio Naruse. Et encore, était-ce essentiellement pour les films de la seconde partie de sa carrière, réalisés après la Seconde guerre mondiale, bien après l'avènement du parlant et de la couleur *Printemps tardif* (1949), *Le Voyage à Tokyo* (1953), *Le Goût du saké* (1962).

Filmographie

1927 : Le Sabre de pénitence
1928 : Rêves de jeunesse
Epouse perdue
La Citrouille
Un Couple déménage
Un Corps magnifique
1929 : La Montagne du trésor
Jours de jeunesse
Combats amicaux à la japonaise
J'ai été diplômé, mais…
La vie d'un employé de bureau
Le Galopin
1930 : Une Introduction au mariage
Va d'un pas léger
J'ai été recalé, mais…
Femme d'une nuit
Eros, esprit vengeur
La Chance m'a touché aux jambes
Jeune Demoiselle
1931 : La Femme et la barbe
1931 : Les Infortunes de la beauté
Le Chœur de Tôkyô
1932 : Le Printemps vient des femmes
Gosses de Tôkyô
Où sont les Rêves de jeunesse ?
Jusqu'à notre prochaine rencontre
1933 : Une Femme de Tôkyô
Femmes et voyous
Cœur capricieux
1934 : L'Amour d'une mère
Histoire d'herbes flottantes
1935 : Une jeune Fille pure
Une Auberge à Tôkyô
La Danse du lion
1936 : Vive la fac
Un Fils unique
1937 : La Dame, qu'a-t-elle oublié ?
1941 : Les Frères et sœurs Toda
1942 : Il était un Père
1947 : Récit d'un propriétaire
1948 : Une Poule dans le vent
1949 : Printemps tardif

1950 : Les Sœurs Munekata
1951 : Eté précoce
1952 : Le Goût du riz au thé vert
1953 : Voyage à Tôkyô
1956 : Printemps précoce
1957 : Crépuscule à Tôkyô
1958 : Fleurs d'équinoxe
1958 : Bonjour
1959 : Herbes flottantes
1960 : Fin d'automne
1961 : Dernier caprice
1962 : Le Goût du saké

Sources

Guide des films - Jean Tulard, Robert Lafont, Paris, 2005, 5è édition
Cahiers du cinéma, N° 590 mai 2004arte.tv.fr/Mouvements de cinéma/Yasujiro OZU
« Ozu : l'intégrale », publication de La Maison de la culture du Japon à Paris
Positif n°424 (Juin 1996)
Anthologie du Cinéma - Max Tessier « Yasujiro OZU » 64
Juillet- octobre 1971

JEUDI 5 AVRIL - 20H - PETIT FAUCHEUX

Ciné-concert
En partenariat avec le petit Faucheux

Finis Terrae

De Jean Epstein

(1929)
France / Noir et blanc / 1h12

Réalisation : Jean Epstein
Scénario : Jean Epstein
Photographie : Joseph Barthès, Gösta Kotulla,
Louis Née, R. Tulle
Assistant réalisateur : Pierre Hot
Musique : Roch Havet
Producteur : Serge Sandberg

Interprétation :
Jean-Marie : Jean-Marie Laot
Ambroise : Ambroise Rouzic

Film mis en musique par Jean Aussanaire (saxophone) et Éric Brochard (contrebasse)

Quatre goémoniers s'installent sur Bannec, petit îlot au large d'Ouessant, pour leur récolte d'été. Un après-midi, deux d'entre eux, Ambroise et Jean-Marie, se disputent au sujet d'une bouteille brisée et d'un couteau volé. Durant leur querelle, Ambroise se blesse à la main et peu de temps après, un panaris se déclare. Rejeté par ses collègues, il se laisse emporter par la fièvre. Le voyant souffrir, Jean-Marie décide de l'emmener coûte que coûte à Ouessant et entreprend de ramer, seul, contre le courant qui rend si difficile la traversée du Fromveur.

Jean Epstein était théoricien avant d'être cinéaste. Il fait partie des réalisateurs français restés longtemps méconnus et sous-estimés. Très peu d'articles ont été écrits de son vivant (à part un texte d'André S. Labarthe en 1968, rien dans les *Cahiers du cinéma* jusqu'à sa mort). Et pourtant, sa filmographie, aussi vaste que complexe, mérite d'être vue dans son ensemble. Epstein a traversé différents « cycles » cinématographiques durant sa carrière : de l'avant-garde française des années 20 (*La Glace à trois faces*, *La Chute de la maison Usher*) au

cinéma commercial d'art et essai (*La Belle Nivernaise*, *Cœur fidèle*), en passant par le documentaire maritime (*Finis Terrae*, *Mor-Vran : la mer des corbeaux* et *L'Or des mers*).

Finis Terrae, dernier film muet du réalisateur, marque une césure importante dans sa filmographie, mais également dans le cinéma français. En choisissant une approche documentaire, un casting d'acteurs non-professionnels et un tournage en décors réels, Epstein va s'affranchir de la mécanique commerciale et des contraintes artistiques liées à la production dite « classique ». Désireux de retrouver les paysages familiers de son enfance, il quitte Paris pour l'une des îles de la péninsule bretonne (Ouessant). Ce départ va permettre à son travail filmique de prendre une toute autre direction et de prolonger, puis d'aiguiser sa réflexion sur le peuple et sur la nature.

Poussant plus loin ses recherches à chaque film, Epstein s'est toujours attaché à l'emprunt de la réalité, dans le but de lui en conférer une nouvelle représentation. Il définit le cinéma comme « machine intelligente » car selon lui, il permet de « révéler certains aspects du réel ». *Finis Terrae* serait-il l'exemple le plus représentatif de cette pensée ?

C'est dans un style rude, épuré et frénétique que le cinéaste réinvente le drame cinématographique et s'empare des paysages bretons (photogéniques à souhait), jusqu'alors inédits au cinéma. Il y approfondit la question de la représentation des corps et de la nature à l'écran, thèmes qui lui sont chers. Et pour cela, Epstein adopte un rythme visuel vacillant entre deux points : les séquences du quotidien, qui se focalisent sur les conditions de vie des Ouessantins, et la contemplation de la nature maritime, qui mêle l'horizon aux fracas des vagues sur les rochers.

Fidèle à lui-même, c'est notamment par l'utilisation des gros plans que le cinéaste s'immisce au mieux dans la vie de ses personnages. Epstein considère le gros plan comme « un progrès immense, qui inaugure la microscopie du mouvement extérieur et en étend le pouvoir de figuration du nouveau langage au domaine des mouvements intérieurs. » La caméra conduit le spectateur au plus proche de la matière, de la texture (un tesson de bouteille, de la nourriture) et des corps (des visages, une blessure qui s'infecte). La force évocatrice des gros plans, fonctionnant comme de véritables « machines à confesser les âmes », retranscrit une complicité inouïe entre les sujets, le réalisateur et l'appareil cinématographique. À ces gros plans viennent se juxtaposer des cadres de la mer, faisant de la nature et des visages deux éléments centraux dans le film. C'est à partir de cette dialectique visuelle que le drame va s'installer, reposant essentiellement sur le basculement progressif : de l'isolement au mouvement, de la figure tempétueuse des protagonistes (intérieur) à la tempête maritime (extérieur).

Cette image cinématographique quasi documentaire, où la fiction est réduite à son strict minimum, se caractérise « par la fascination et par la fragmentation du réel ; en particulier de la nature. » Toutefois, les cadres de cette mer déchaînée tendent (par leur

splendeur) à introduire les personnages et les spectateurs dans une dimension fantastique où sommeillent lyrisme et émerveillement.

Le film vient avant tout d'un dégoût envers les studios et de tout ce qu'il y a d'artificiel dans l'univers cinématographique. Pour Epstein, *Finis Terrae* « essaie d'être le documentaire psychologique, la reproduction d'un bref drame composé d'épisodes qui ont eu lieu, d'hommes et de choses authentiques. » Le vrai sujet du film n'est-il pas là : l'authenticité ?

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 de *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, 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 d'écrire. Il s'éteint à Paris en avril 1953.

Filmographie sélective :

1922 : *Pasteur*
1923 : *L'Auberge rouge*
1923 : *Cœur fidèle*
1923 : *La Belle Nivernaise*
1924 : *Le Lion des Mongols*
1924 : *L'Affiche*
1925 : *Le Double Amour*
1925 : *Les Aventures de Robert Macaire*
1926 : *Mauprat*
1927 : *La Glace à trois faces*
1928 : *La Chute de la maison Usher*
1929 : *Finis Terrae*
1931 : *Mor-Vran : la mer des corbeaux*
1932 : *L'Or des mers*
1934 : *Chanson d'Armor*
1937 : *Vive la vie*
1947 : *Le Tempestaire*
1948 : *Les Feux de la mer*

Sources :

Aumont Jacques, « Jean Epstein : Cinéaste poète, philosophe », 1998
epstein Jean, « Les Approches de la vérité » *in* Photo-Ciné, novembre/décembre 1928
Epstein Jean, « Rapidité et fatigue de l'homme-spectateur » *in* Le Mercure de France, novembre 1949
Ferrari Jean-Christophe, « Les Transparences du cinéma de Jean Epstein » *in* Positif n°642, juillet/août 2014
Haudiquet Philippe, « Anthologie du cinéma n°19 – Epstein », novembre 1966

LUNDI 9 AVRIL - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Le Tempestaire

De Jean Epstein

(1947)

France / Noir et Blanc / 22 min

© Potemkine

Réalisation : Jean Epstein
Scénario : Jean Epstein
Photographie : Albert Militon
Cadreur : Robert Schneider
Son : Léon Vareille
et Séverin Franklin
Musique : Yves Baudrier
Montage : Jean Epstein
Production : Nino Costantini

Un homme part en mer pêcher la sardine et laisse seule sa fiancée sur le rivage de Belle-Ile-en-Mer. Une tempête éclate. Elle, inquiète, va chercher alors un « tempestaire ». Selon la légende, ce sont de vieux sages qui peuvent calmer la colère de l'océan. Ainsi, peut être que son aimé rentrera sain et sauf.

La Seconde Guerre mondiale n'a pas fait renoncer Jean Epstein à réaliser et encore moins à écrire des scénarios. Après la Libération, alors qu'il a échappé de peu à la déportation avec sa sœur Marie, il reprend ses anciens écrits pour redémarrer la production. *Le Tempestaire* est issu d'un premier jet datant de 1938 qui se nommait *Au Péril de la mer.* L'idée majeure est de mêler la fiction et le documentaire. Il en extrait un épisode sur la légende bretonne du «Siffleur de vent» sur lequel il base le scénario de son nouveau court-métrage. Il s'agit de l'avant-dernier volet de son cycle maritime qui a débuté avec *L'Or des mers* en 1932. Epstein tourne entre décembre 1946 et janvier 1947 avec des acteurs amateurs de Belle-Ile. L'imagerie hivernale modifiée par le ralenti et l'accéléré permet la création d'une atmosphère fantastique qui rappelle celle qu'il avait créée en 1928 dans *La Chute de la maison Usher*. Ces deux films ont en commun un même élément naturel qui les parcourt et s'engouffre dans les lieux : le vent. Dans *Le Tempestaire*, il est à la fois générateur de mouvements mais aussi créateur de son, comme l'indique Epstein dans le préambule : « Ce film est un poème de la mer, raconté par le vent. ». Le cinéaste a usé et abusé des déformations sonores, comme l'utilisation entre autre des contre-points sonores, des leitmotivs (paroles qui reviennent plusieurs fois, comme des échos), des ralentis qui soulignent le côté dramatique d'une séquence, ou bien il accentue la valeur du silence,

notamment lors de la chute d'une boule qui se brise en touchant le sol mais qui n'émet aucun son.

Jean Epstein a réalisé un court-métrage – son avant-dernier – expérimental et d'avant-garde pour l'époque, salué par le cinéaste René Clément ou l'essayiste Gilles Jacob, puis plus tard, à sa mort, par Henri Langlois dans *Les Cahiers du cinéma*. *Le Tempestaire* est considéré comme le renouveau du cinéma français à la sortie de la guerre et est le balbutiement de ce que d'autres cinéastes ne tarderont pas à effectuer : sortir des studios pour effectuer tourner en plein rue à l'instar du néo-réalisme italien.

Sources :

Une vie pour le cinéma - Jean Epstein, Joël Daire, Collection La Muse Celluloid
Jean Epstein, La Cinémathèque Française (livret intégré au coffret DVD)
Image et son n°77*,* F. Laurent

Biographie et filmographie : p. 158

La Chute de la maison Usher

De Jean Epstein

(1928)

France / Noir et blanc et teintage / 1h01

Réalisation : Jean Epstein et Luis Buñuel
Scénario : Luis Buñuel
Photographie : George et Jean Lucas
Opérateur de ralenti : Hébert
Décors : Pierre Kéfer
Costumes : Fernand Ochsé

Interprétation :
Sir Roderick Usher : Jean Debucourt
Lady Madeline Usher : Marguerite Gance
Allan, l'ami : Charles Lamy
Le médecin : Fournez-Goffard
Le domestique : Luc Dartagnan

© Potemkine

Sir Roderick a adressé un message urgent à l'un de ses plus proches amis : sa femme, Madeline, est mourante. Allan se rend donc à la maison du couple Usher pour leur venir en aide. Il y découvre le maître des lieux qui peint machinalement le portrait de sa compagne. Chaque coup de pinceaux semble aspirer progressivement la force vitale de Madeline.

Jean Epstein a réalisé *La Chute de la maison Usher* à partir « des motifs empruntés à Edgar Poe », selon l'intertitre qui ouvre le film. En effet, il ne s'agit pas à proprement parler d'une adaptation stricte de la nouvelle de l'écrivain romantique américain. Il a amalgamé *La Chute de la maison Usher* (1839) avec *Le Portrait ovale* (1842), tous deux tirés des *Histoires extraordinaires* (1856). L'un narre la folie d'une famille où le frère enterre vivante sa sœur jumelle, et l'autre dévoile la vraie nature d'un tableau, saisissant de réalisme, et qui n'est autre que le résultat d'une vampirisation fantastique de la vie d'une jeune femme par son conjoint artiste peintre. Ce n'est pas la première fois que le réalisateur adapte une œuvre littéraire : *Mauprat* de George Sand ou *L'Auberge rouge* d'Honoré de Balzac. Edgar Allan Poe est un écrivain qui a une valeur particulière aux yeux du cinéaste, notamment pour cette phrase qu'il réutilise parfois : « Il existe des combinaisons d'objets très naturelles et simples qui détiennent la force de nous émouvoir. ». Une phrase, en effet, qui semble faire écho à la vision qu'Epstein a du cinéma.

La Chute de la maison Usher est une œuvre qui occupe une place à part dans la filmographie de Jean Epstein car elle est la dernière qu'il a pu produire en toute indépendance avant de quitter Paris pour la Bretagne et s'intéresser au cinéma documentaire avec *Finis Terrae*. Alors qu'il a conscience que sa société de production *Films Jean Epstein* est sur le point de couler, il trouve des fonds auprès d'Abel Gance et de son producteur Jacques Grinieff (qui lui prête aussi les appareils de prise de vue) pour concrétiser ce dernier projet. C'est la deuxième collaboration avec Luis Buñuel avant que ce dernier, quelques mois plus tard, ne tourne *Un Chien andalou* (1929) avec Salvador Dali.

Le tournage s'est effectué de février à mai 1928, mêlant des prises extérieures en Sologne et en Bretagne, et d'autres au studio Eclair et Menchen d'Epinay-sur-Seine. Certains historiens du cinéma voient dans ce film un adieu aux acteurs professionnels, aux scénarios cadrés et aux décors léchés des studios qu'Epstein s'apprête à quitter.

Dès la première projection qui a lieu le 4 octobre 1928, le film est reçu comme un hommage à l'expressionisme allemand, sorte de *Cabinet du Docteur Caligari* (1920) à la française. Comparaison qui pourrait fonctionner sur les décors de Pierre Kéfer s'ils étaient le centre de son film, mais loin de là les intentions d'Epstein. Il a d'ailleurs un avis tranché sur le film de Robert Wiene : « *Le Cabinet du Docteur Caligari* est l'exemple le meilleur de l'abus du décor au cinéma. […] Ainsi le film n'est autre chose qu'une nature morte, tous les éléments vivants y ayant été tués à coups de pinceaux. » Cette citation explique son détournement des productions en studio, voire la séquence finale de destruction – quasi symbolique – de la maquette de la maison Usher.

Jean Epstein s'est plutôt centré sur la capacité sensorielle et narrative des images, limitant les intertitres. Il a intensifié les mouvements par des effets de ralenti et d'accélération

(expressions des visages, objets mouvants comme le mécanisme d'une horloge, le vent qui s'engouffre dans le manoir…), joue de la présence de points de vue subjectifs de personnages inexistants qui crée un trouble et une inquiétude pour le spectateur, créée de splendides surimpressions (principalement avec des bougies) et effectue des gros plans qui accentuent, par exemple, la folie de Sir Roderick. La lenteur retranscrit cette atmosphère d'étrangeté, ce vacillement entre le rationnel et l'irrationnel ; effet propre au genre du fantastique et aux écrits d'Edgar Allan Poe. Ce film est un poème visuel qui retranscrit jusqu'à la sensation physique du son. Jean Epstein a comme appliqué l'une des phrases d'André Breton, chef de file du Surréalisme, issue du *Second Manifeste du surréalisme* (1930) : « La vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur cessent d'être perçus contradictoirement ». En somme, ils coexistent. C'est bien ce que fait ressentir *La chute de la maison Usher* : la cristallisation des temps.

Sources : *Une vie pour le cinéma – Jean Epstein*, Joël Daire, Collection La Muse Celluloid, 2014
Positif n°383, Anne Dessuant
Positif n°643, Alexandre Arnoux

Biographie et filmographie : p. 158

VENDREDI 13 AVRIL - 20H30 - MEDIATHEQUE F. MITTERRAND

Cinéastes voyageurs
En partenariat avec la bibliothèque de Tours - Entrée gratuite

Pour la suite du monde
(*Of Whales, the Moon and Men*)
De Pierre Perrault, Michel Brault et Marcel Carrière
1962 / Noir et Blanc / 1h45
Canada

Réalisation : Pierre Perrault, Michel Brault, Marcel Carrière
Scénario : Pierre Perrault et Michel Brault
Photographie : Michel Brault, Marcel Carrière, Bernard Gosselin, Pierre Perrault
Montage : Werner Nold
Son : Ron Alexander, Roger Lamoureux, Pierre Lemelin, William E. Schevill
Musique : Jean Cousineau et Jean Meunier
Production : Jacques Bobet et Fernand Dansereau

Depuis 1924, les habitants de l'île aux Coudres sur le fleuve Saint-Laurent n'ont plus effectué une pêche aux origines ancestrales qui leur permettait de capturer des marsouins, cétacés qu'ils vendaient autrefois pour la survie de l'île. Motivés par l'idée de ressusciter cette vieille technique, en plus d'en tirer profit en vendant le fruit de leur pêche à un aquarium de New York, les plus vieux du village vont initier les plus jeunes sous l'œil de la caméra de Pierre Perrault.

Ce premier long-métrage du cinéaste, qui le rend célèbre dès sa sortie en étant sélectionné pour la compétition officielle de Cannes en 1963, est le résultat d'un projet tout autre. Pierre Perrault, avant tout homme de radio, a l'idée d'une émission de « télé-théâtre », c'est-à-dire de créer une œuvre théâtrale avec des comédiens amateurs et la filmer. Il soumet ce projet à un producteur en 1961 qui accepte. Pourtant, il réalise un documentaire anthropologique sur les habitants de l'île aux Coudres, île en plein cœur du fleuve Saint-Laurent qui fut découverte et baptisée par Jacques Cartier en 1535. Pierre Perrault capte des instants « vrais » autour de leur folklore : les fêtes carnavalesques, les messes à l'église, les danses et chants traditionnels, les ventes de divers produits dans les salles des fêtes… Toutes ces activités qui rassemblent la population de l'île : vieux, hommes et femmes, enfants. La cohabitation des différentes générations est probablement le cœur même de son film. On notera un raccord fabuleux entre une femme

sautant du haut d'une estrade improvisée pour fêter le commencement officiel de la pêche, et se transformant, par le montage, en une petite fille se réceptionnant après avoir bondi d'un arbre, jouant dans les champs avec d'autres. On comprend alors l'importance de la transmission d'un savoir millénaire au bord de l'oubli ; cette volonté de préserver ces vécus alors encore similaires grâce à l'isolement de l'île, ces êtres qui ont en commun ce sol, le fleuve et leur Histoire.

On assiste à des débats entre les patriarches et les enfants, notamment entre Alexis et Léopold Tremblay, sur l'origine même de la pêche aux marsouins : conflit qui revient souvent dans leurs discussions afin de savoir de qui des « Blancs » ou des « Sauvages » l'a inventée, ce qu'en a dit Jacques Cartier, etc. Il est aussi plaisant d'entendre les considérations et les bonnes paroles des plus âgés sur la nature, leur foi catholique, « le bon dieu ». Leurs échanges ou témoignages sont parfois incompréhensibles en raison de l'utilisation d'expressions oubliées issues du vieux français et l'accent à couper au couteau des Québécois vivant dans cette région reculée. Pourtant qu'importe, c'est avant tout ces images, cette joie commune de la capture d'un marsouin par la communauté qui touche le plus, nappée évidemment d'un brin de nostalgie chez les plus âgés.

Pierre Perrault réalise deux films après celui-ci, formant *La Trilogie de l'Ile aux Coudres*, constituée de *Le Règne du jour* (1967) où il emmène Alexis Tremblay en France à la rencontre de ses ancêtres français, et *Les voitures d'eau* (1968), film sur la disparition de la production de navires en bois, remplacés par ceux en fer à l'île aux Coudres.

Pierre Perrault (1927 - 1999)

D'origine québécoise, Pierre Perrault est un homme aux multiples activités (dramaturge, poète, producteur d'émissions radiophoniques et cinéaste) dont l'influence a été majeure car initiatrice du «cinéma-direct» qui a révolutionné, dans les années 60, esthétiquement et théoriquement le documentaire. Il a collaboré avec Michel Brault et Marcel Carrière qui ont mis en pratique des méthodes de réalisation - qu'ont appliqué d'autres réalisateurs comme Jean Rouch à la même période - par l'utilisation d'un matériel d'enregistrement léger et dans la volonté d'interroger, de dialoguer, de partager l'instant en laissant vivre les personnalités du quotidien filmés, afin de rendre compte de la réalité. La caméra tourne, observatrice d'un présent pur, en dehors de notions de vrai ou de faux, en prenant comme sujet des gens «vivants»... Du moins c'est ce qu'a tenté le cinéaste québécois à travers sa filmographie.

Ce qui a guidé le jeune Pierre Perrault dans sa carrière, c'est son amour de la langue française; le langage qu'il soit écrit ou parlé. Une passion qui se déclenche par sa découverte de grands classiques de la littérature, notamment ceux de son pays pour lequel il a une profonde

affection - que certains accuseront de «nationalisme». On pense immédiatement aux expressions que nous, Français, avons oubliées et qui perdurent dans la région francophone du Canada, pétrie d'une riche histoire, d'un mélange d'époques et de langues comme l'anglais ou celles des civilisations présentes sur le territoire à l'arrivée des colons. Le matériau premier des films de Perrault est là : le langage, dans toute la vision qu'il retranscrit du monde et des hommes ainsi que dans les origines millénaires qu'il invoque. Un désir et un plaisir de sauvegarde de la langue et du vieux Québec a animé ce cinéaste, comme pour en éviter son appauvrissement ou sa disparition définitive.

En 1948 il se lance dans des études de droit qu'il effectue au sein des universités de Montréal, Paris et Toronto, pour les abandonner en 1956, déçu de l'enseignement, comprenant après tant d'années que la carrière d'avocat n'est pas pour lui car contraire à ses valeurs, éloignée de la réalité qu'il affectionne tant. C'est une longue période durant laquelle il s'investit dans ses premières productions écrites : des articles de journaux, puis des premiers textes poétiques, glissant progressivement vers le théâtre pour lequel il sera très prolifique. En parallèle, il s'engage dans une équipe de hockey, gagnant d'importants championnats, ce qui lui permet de croiser le chemin de Maurice Dufresne dont le frère, Guy, développe un projet radiophonique sur Radio-Canada. Pierre Perrault va alors connaître ses premières expériences à la radio en aidant à étoffer l'émission. Alors qu'il n'a aucune ambition particulière autour de ce média, il se voit conseiller chaudement sur d'autres émissions, récupérant en 1955 un projet radiophonique important nommé *Au bord de la rivière* pour lequel il écrit une série de trente-cinq textes. Rédacteur puis auteur, sa carrière se poursuit, produisant près de 300 émissions dont certaines seront adaptées à la télévision en treize courts-métrages de trente minutes. La rencontre charnière, selon le cinéaste, est celle avec Yolande Simard qu'il épouse en 1951. Elle lui a décrit longuement son amour pour le Québec ; témoignage qui l'a profondément ému dans la justesse des mots utilisés. Il rencontre par la suite les oncles de cette dernière qui lui communiquent leur passion pour le fleuve Saint-Laurent. Touché par leur capacité à rendre compte de la beauté de ce gigantesque cours d'eau, Pierre Perrault décide d'enregistrer l'un d'eux avec son magnétophone. Outil important qu'il achète en 1956 et qui lui permet une aisance de captation sonore, rentrant pleinement dans son obsession future du témoignage, de l'enregistrement de la mémoire et la pérennisation de la parole, faisant valeur d'archive. Au même moment, il croise le chemin de Jacques Douai, chanteur français avec lequel il se lie d'amitié avec lequel il part pendant un été dans une roulotte à Baie-Saint-Paul à Québec afin d'enregistrer quelques chansons et émissions. Le résultat le laisse insatisfait car Douai lui a conseillé de faire des enregistrements en sons isolés. Pierre Perrault explique alors que ces captations sonores ne retranscrivaient pas «les villages», en somme ne

rendaient pas compte de la vérité des lieux et de ce qu'il a vu ou vécu. C'est pourquoi il refait ce voyage, seul, remplaçant les bruits d'environnement par la parole des habitants. C'est à partir de cette expérience qu'il a réalisé sa trilogie sur l'île-de-Coudres en filmant les familles Tremblay et Harvey. Durant toute sa filmographie, il va s'évertuer à remonter aux sources, aux racines du Québec (La France par exemple), pour en défendre ses traditions, sa langue… D'une certaine façon, il filme aussi la mutation du pays vers un monde moderne en glissant un dernier regard en arrière.

Le réalisateur s'engage plus politiquement en s'intéressant en 1971 dans le film *Acadie, Acadie*, toujours en collaboration avec Michel Brault, à la grève d'étudiants au Nouveau-Brunswick qui manifestaient alors contre leur non-reconnaissance en tant que « classe sociale ». Il revient par la suite à son intérêt premier en reprenant l'expérience effectuée dans *Le Règne d'un jour*, se perdant quelque peu dans cette obsession des racines françaises du Québec. Il s'intéresse surtout à des personnes qui les affirment, les brandissent haut et fort, plutôt qu'ils ne les incarnent comme le faisaient les habitants de l'île sur le fleuve Saint-Laurent. Il fait se rencontrer des Bretons et des Québécois dans *C'était un Québécois en Bretagne, Madame* (1977), mettant en lien les revendications nationalistes des deux peuples, constatant la perte des cultures régionales. Il emmène Alexis Tremblay, le patriarche de l'île de Coudres, à la rencontre d'une réserve d'Indiens dans *Le Goût de la farine* (1977) puis part à la recherche des origines de Jacques Cartier en 1983 dans *Les Voiles bas et en travers* à Saint-Malo. Ses deux derniers films sont consacrés à l'observation brute de la nature, principalement des boeufs musqués et des végétaux du Canada.

Pierre Perrault s'est obstiné durant toute sa carrière à dénigrer le cinéma de fiction, et même le cinéma tout court, à travers ses interviews, car le réel est à ses yeux bien plus intéressant à vivre : plus intense, plus vrai, plus enrichissant. Un paradoxe sublime au vu de la filmographie pourtant conséquente qu'il laisse derrière lui, oeuvre qu'il considère comme un outil et non pas un art pour la transmission de la parole de l'Homme et de son Histoire.

Filmographie :

1963 : **Pour la suite du monde**
1967 : Le Règne du jour
1968 : Les Voitures d'eau
Le Beau Plaisir
1970 : Un Pays sans bon sens !
1971 : L'Acadie, l'Acadie
1973: Tickets s.v.p
1976 : Le Retour à la terre

Un Royaume vous attend
1977 : C'était un Québécois en Bretagne, Madame
Le Goût de la farine
1980 : Gens d'Abitibi
Le Pays de la terre sans arbre ou
Le Mouchouânipi
1982 : La Bête lumineuse
1983 : Les Voiles bas et en travers
1985 : La Grande Allure (Partie 1 et 2)
1993 : L'Oumigmag ou l'objectif documentaire
1994 : Cornouailles

Sources :
Pierre Perrault, homme de la parole, cinéaste du vécu, film de Michel Le Veau, 1999, 39 min (Bonus DVD: *La trilogie de l'île-aux-Coudres*)
Image et son N°183, Guy Gauthier
Image et son N°256, Guy Gauthier, Yves Lacroix et Louis Marcorelles.

LUNDI 16 AVRIL - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Hommage à Michelangelo Antonioni
En partenariat avec les cinémas studio

Femmes entre elles (*Le Amiche*)

(1955)
Italie / Noir et Blanc / 1h45

Réalisation : Michelangelo Antonioni
Assistant réalisateur : Luigi Vanzi
Scénario : Suso Cecchi d'Amico, Alba de Céspeles, Michelangelo Antonioni
Photographie : Gianni di Venanzo
Musique : Giovanni Fusco
Montage : Eraldo da Roma
Producteur: Giovanni Addessi

Interprétation :
Clelia Ottani : Eleonora Rossi Drago
Nene : Valentina Cortese
Momina di Stefani: Yvonne Furneaux
Cesare : Franco Fabrizi
Lorenzo : Gabriele Ferzetti
Rosetta Savone : Madeleine Fischer
Carlo : Ettore Manni
Mariella : Anna Maria Pancani
Tony : Luciano Volpato

© Les Acacias

Clelia est une femme indépendante, très investie dans son travail, et qui s'apprête à créer la succursale d'une maison de haute couture à Turin. Elle vient de Rome pour superviser les travaux et dort le soir à l'hôtel. Sa jeune voisine de chambre, Rosetta Savone, fait une tentative de suicide. Après l'avoir sauvée, Clélia se voit intégrée à son cercle d'amies, ce qui lui ouvre les portes d'un univers mondain, fait de faux-semblants et d'histoires d'amour frivoles. La plus fragile d'entre elles, la fameuse Rosetta, risque de réitérer son geste désespéré car elle subit les pièges des jeux amoureux cruels de ses «amies».

«Le mobile amoureux du suicide n'est que la goutte d'eau qui fait déborder le vase d'un ennui de vivre, d'une impossibilité d'établir un lien avec la vie...» écrivait Michelangelo Antonioni dans son article *Fidélité à Pavese,* paru dans la revue Cinema

Nuovo en 1956. Il résume dans cette phrase tout l'enjeu de son troisième film : celui de dresser le portrait d'une société bourgeoise italienne anesthésiée, en pleine crise existentielle, qui tente vainement de donner un sens autant à la vie qu'à la mort. Antonioni a obtenu un Lion d'argent à la Mostra de Venise en 1955 pour cette adaptation libre de la nouvelle *Entre femmes seules* de Cesare Pavese. Elle est tirée du recueil *Bel été* (1949) où les thématiques du suicide et de la solitude sont centraux. Cesare Pavese s'est d'ailleurs donné la mort à Turin dans une chambre d'hôtel quelque temps après avoir publié ce dernier roman. Le personnage de Rosetta, qu'on découvre inerte sur son lit à l'ouverture du film dans la chambre jouxtant celle de Clelia, est annonciateur de l'acte irrémédiable que fantasmait d'effectuer l'écrivain. Antonioni s'est emparé de cette œuvre, y trouvant un écho à ses obsessions personnelles : les relations complexes entre hommes et femmes, l'incommunicabilité, la solitude, l'ennui, le désenchantement, la perte de repères dans un monde matérialiste, la critique des différentes classes sociales par la présence de Clelia (issue d'un milieu modeste qui a lutté pour évoluer hiérarchiquement) qui est placée en observatrice des occupations oisives des riches Turinois.

Les titres, différents entre les deux artistes, sont révélateurs des éléments qu'ils ont voulu chacun accentuer. *Entre femmes seules (Tra donne sole)*, intitulé de l'œuvre originale, donne l'idée d'un groupe artificiel qui n'aide en rien la sensation de solitude de chacune, accentuant sur l'individualité des personnages – principalement celle de Rosetta le double mental de Pavese. Antonioni, quant à lui, a nommé son film «Les Amies» (Le Amiche) qui est un titre foncièrement cynique. On comprend que son intérêt premier est les interactions hypocrites qui s'effectuent au sein du groupe. Lors des séquences où les ami(e)s sont réuni(e)s, le cinéaste s'amuse avec brio à rassembler et séparer les différents protagonistes par une caméra très mobile, travaillant la profondeur de champ ou les séparations visuelles.

Les confidences se font à l'écart, les amourettes et les mensonges sont dissimulés mais toujours à la limite d'être révélés ; c'est pourquoi les surgissements, les dévoilements et les disparitions des personnages sont nombreux. Par exemple, il y a tout un jeu sur les stores baissés ou relevés qui interdisent la vue des étreintes d'amants ou qui placent le spectateur en voyeur à travers les lattes entrouvertes. De même, Antonioni esquisse quelques essais autour des reflets et de la question des apparences par l'utilisation des vitres et des miroirs. Clelia, confrontée au suicide, prend conscience de ce monde vain qu'elle fréquente, effectuant une violente introspection : « Face à la mort, on différencie le vrai du faux. ».

Femmes entre elles est le premier film tourmenté par les thématiques majeures d'Antonio qu'il ne va cesser d'approfondir et d'interroger par la suite. Tous ses plus grands films sont déjà, ici, en gestation ; brouillons de

futures séquences cultes de l'*Avventura* (1960) ou de l'*Eclipse* (1962).

Sources:
- Antonioni par Roger Tailleur et P.L Thirard, Editions Universitaires,1963
- *Seules entre elles*, Aurore Renaut, enseignante en cinéma italien à l'université Paris VIII, 26 minutes (Bonus DVD).
- Positif N°569-560 Spécial Michelangelo Antonioni.

Michelangelo Antonioni (1912 - 2007)

Michelangelo Antonioni est né à Ferrare en Italie. Après des études en sciences économiques à Bologne, il se dirige vers le journalisme. Il s'installe à Rome en 1939 et c'est comme collaborateur à la revue Cinéma, qu'il arrive dans la profession. Il est alors envoyé comme assistant-réalisateur auprès de Marcel Carné qui réalise *Les Visiteurs du soir*. Après avoir collaboré à divers scénarios pour Visconti, il se lance dans la réalisation. Dès son premier court-métrage, *Netezza urbana*, consacré aux éboueurs, Antonioni aime à filmer les rues désertées de leurs habitants. Cinéaste de l'incommunicabilité, de la déshumanisation, de l'agression du monde qui empêche les sensibilités de s'épanouir, il est aussi le cinéaste de la solitude, de l'univers nocturne et déserté, de la « sous-conversation ». Le critique Pierre Leprohon disait à propos d'Antonioni : « Pensez qu'en 1952 Antonioni tournait à Paris en décors naturels et y effectuait des mouvements d'appareil compliqués, dans des pièces de dix mètres carré ! Le Cinéma vérité, les enquêtes directes de Jean Rouch, les expériences des cinéastes indépendants américains ont en Antonioni un prédécesseur ». Ce n'est qu'en 1950, que Antonioni réalise son premier long métrage *Chronique d'un amour*, qui montre la fragilité du couple et de la difficulté de l'amour et annonce l'un des thèmes qu'il va ensuite développer à travers toute sa filmographie : la femme. L'univers du cinéaste est en effet un espace féminin, où les hommes ont fonction de faire-valoir, ou tout au plus de catalyseur. Entre 1955 et 1957, il réalise deux films qui occupent une place à part dans sa filmographie : *Femmes entre elles* et *La Femme de sa vie*. En 1960, il se fait remarquer et rencontre le succès avec *L'Avventura*, film qui marquera le début de la maturité complète du cinéaste : son moyen d'expression et son bagage technique sont parfaitement maîtrisés. C'est dans ce film aussi que Monica Vitti fait son apparition, l'actrice qui sera par la suite l'interprète de tous ses films et son héroïne idéale. *L'Avventura* est la première partie d'une trilogie où l'on retrouvera *La Notte* (1961) puis *L'Eclipse* (1962). A travers ces films, Antonioni nous montre l'échec de l'amour, du couple, et plus généralement l'incommunicabilité entre les êtres. Si *L'Eclipse* a été défini comme un poème de l'ennui au sein du couple, *Le*

Désert rouge (1964) en est un de l'angoisse : après une seule étreinte, tous les espoirs des amants s'évanouissent ? Cette vision du monde exprime-t-elle l'angoisse de l'homme moderne ? C'est en tout cas ce qu'en ont déduit de nombreux critiques de cinéma.

En 1966, Antonioni réalise en Angleterre *Blow up*, film qui déconcerte certains de ses admirateurs, tandis que d'autres y voient une véritable évolution. Le film obtient la palme d'or à Cannes. Il part ensuite aux USA, où il réalise *Zabriskie point* (1970), puis en 1972, il revient d'un séjour en Chine avec *Chung kuo, la Chine*. Son film suivant, *Profession reporter* (1975), avec Jack Nicholson dans le rôle vedette ne remporte, injustement, qu'un succès mitigé. Il signe encore deux films dans les années 1980 et, après plusieurs années d'inactivité pour raison de santé, il revient au cinéma en 1995 avec *Par-delà les nuages* en collaboration de Wim Wenders. Michelangelo Antonioni est mort en 2007.

Filmographie

1943 : Gente del Po - *court-métrage*
1948 : Nettezza urbana - *court-métrage*
1949 : L'Amoroza menzogna - court-métrage
Superstizione - court-métrage
Sette canne un vestito - court-métrage
1950 : La Funivia del Faloria - court-métrage
La Villa dei mostri - court-métrage
Uomini in più - court-métrage
Chronique d'un amour (*Cronaca di un amore*)
1952 : Les Vaincus / Nos fils (*I Vinti*)
1953 : Suicides manqués (*Tentato suicidio*) épisode de « L'Amour à la ville »
La Dame sans camélias (*La Signora senza camelie*)
1955 : Femmes entre elles (*Le Amiche*)
1957 : Le Cri (*Il grido*)
1960 : L'Avventura
1961 : La Nuit (*La Notte*)
1962 : L'Eclipse (*L'Eclisse*)
1964 : Le Désert rouge (*Deserto rosso*)
1965 : I tre volti (épisode Il Provino)
1966 : Blow up
1970 : Zabriskie point
1972 : Chung kuo, la Chine (*Chung kuo, Cina*)
1975 : Profession : reporter (*Il reporter*)
1980 : Le Mystère d'Oberwald (*Il mistero di Oberwald*) – pour la TV
1982 : Identification d'une femme (*Identificazione di una donna*)
1995 : Par-delà les nuages – en collaboration avec Wim Wenders

Sources

- Dictionnaire du cinéma, sous la direction de Jean-Lou Passek, Ed° Larousse
- Guide des films, sous la direction de Jean Tulard, Ed° bouquins
- Antonioni, de R. Tailleur et P.L. Thirard, P.U.F.
- Positif N° 569
- L'Encyclopédie du cinéma, sous la direction de Roger Boussinot
- Image et sons N° 152
- Cinéma Nos 62, 66, 255

MARDI 17 AVRIL - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Hommage à Michelangelo Antonioni
En partenariat avec les cinémas Studio
Une soirée, deux films

Le Désert rouge (Il Deserto Rosso)

(1964)

Italie - France / Couleurs / 1h52

Réalisation : Michelangelo Antonioni
Scénario : Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra
Photographie : Carlo Di Palma
Décors : Piero Poletto
Musique : Giovanni Fusco
Montage : Eraldo Da Roma

Interprétation :
Giuliana : Monica Vitti
Corrado : Richard Harris
Ugo : Carlo Chionetti
Valerio : Valerio Bartoleschi

À Ravenne, ville portuaire très industrialisée du nord de l'Italie, Giuliana, mariée à un industriel Ugo, et mère d'un petit garçon Valerio, est sujette à de fréquentes crises d'angoisse. Elle erre dans la triste banlieue industrielle de la ville tout en essayant de donner sens au monde qui l'entoure. Elle recherche le réconfort auprès de Corrado, un ami de son mari venu recruter de la main d'œuvre pour fonder une usine en Patagonie.

À plus d'un titre, *Le Désert Rouge* est une œuvre importante dans la carrière d'Antonioni. D'abord parce qu'il a reçu le Lion d'Or à la vingt-et-unième Mostra de Venise en 1964, consacrant ainsi officiellement et internationalement la renommée du cinéaste. De plus, première œuvre en couleur d'Antonioni, ce film participe à la reconnaissance artistique du cinéma en couleur ; il marque d'ailleurs le début d'une fructueuse collaboration avec le directeur de la photographie Carlo Di Palma (qui a également beaucoup travaillé avec Woody Allen par la suite), ce qui n'est sans doute pas étranger au succès artistique du film. Enfin, il marque la dernière apparition de Monica Vitti (qui avait déjà tourné dans *L'Avventura*, 1960 *La Nuit*, 1961 et *L'Eclipse*, 1962) dans la filmographie d'Antonioni jusqu'en 1980, où elle rejouera pour le cinéaste

dans *Les mystères d'Oberwald* (*Il mistero di Oberwald*).

Le Désert Rouge n'est pas un film pour la couleur, mais par la couleur, en ce sens où elle n'est pas simplement utilisée par esprit naturaliste, bien au contraire, puisqu'Antonioni expliquera dans un entretien accordé à la revue *Image et son* n°298 qu'il a peint matériellement les décors naturels (les arbres, les murs des immeubles, l'herbe). Ici, la couleur permet de traduire une atmosphère, et surtout l'état d'âme des personnages, plus précisément celui de Giuliana. En effet, la couleur permet de montrer la perception que Giuliana a de son monde : lorsqu'elle sort de son magasin, prise d'un étourdissement, elle s'assied sur une chaise grise devant un mur d'immeuble gris, à côté d'un marchand habillé en gris qui vend des fruits et légumes tout gris.

La couleur commande alors l'architecture dramatique, elle doit donner sens, être en relation avec ce qu'elle signifie. Ainsi, dans la première scène, Giuliana arbore un manteau vert qui se distingue dans le champ gris des usines où son mari travaille. Or la couleur verte, durant le Moyen-Âge avait une connotation négative en Europe, c'était une couleur maléfique, celle de l'instabilité et de la folie, que seuls les bouffons dans les cours et les monstres sur les tableaux portaient. Doit-on alors y voir un message du cinéaste qui annonce le malaise dans lequel est prise Giuliana, qui ne semble pas trouver sa place dans cette réalité sociale faite de machines, d'usines et de robots ?

En outre, Antonioni explique la différence entre ce film et ses précédents comme le fait qu' « auparavant, c'était les rapports des personnages entre eux qui m'intéressaient. Ici, le personnage central est confronté également avec le milieu social » (*Cahiers du cinéma* n°160). Giuliana a tout pour être comblée : épouse, mère, sans problèmes matériels. Et pourtant, c'est une femme qui se sent perdue au plus profond d'elle-même, qui ne se sent pas insérée dans la réalité sociale. Giuliana passe alors son temps à errer dans les rues grises de la ville, dans l'usine où son mari travaille et où les bruits et la fumée lui font peur, dans sa maison où elle est prise de cauchemars. Le désert présenté dans le titre est peut-être alors le désert intérieur qu'éprouve cette femme…

Ce sentiment de malaise que ressent Giuliana se discerne non seulement avec l'utilisation parcimonieuse de la couleur, mais également dans la mise en scène. L'emploi du téléobjectif impose une faible profondeur de champ, écrasant les reliefs, et créant ainsi un monde cloisonné, plus pesant, puisque les distances entre les êtres et les objets sont diminuées. Par ailleurs, le cinéaste a utilisé de nombreux procédés filmiques pour faire ressentir aux spectateurs le malaise qu'éprouve Giuliana, que ce soit le flou ou l'utilisation de la fumée : les personnages tendent à disparaître dans la brume marécageuse, la laissant seule, prise de panique. Mais ce brouillard n'est-il pas issu du regard de cette femme qui se sent marginalisée ?

Le Désert rouge est donc un film sur l'errance et la perte de repères vues à travers les yeux de Giuliana, non comme un personnage dans le sens de la singularité, mais à travers les yeux de Giuliana comme sujet moderne. Cependant, le film ne condamne pas le monde moderne et n'apporte aucune solution, d'ailleurs Antonioni déclare dans un entretien : « Il est trop simpliste, comme beaucoup l'ont fait, de dire que j'accuse ce monde industrialisé, inhumain, où l'individu est écrasé et conduit à la névrose. Mon intention, au contraire (…) était de traduire la beauté de ce monde, où même les usines peuvent être très belles… La ligne, les courbes des usines et de leurs cheminées, sont peut-être plus belles qu'une ligne d'arbres, que l'œil a déjà trop vue (…) Pour moi, je tiens à le dire, cette sorte de névrose qu'on voit dans *Deserto rosso* est surtout une question d'adaptation. Il y a des gens qui s'adaptent, et d'autres qui ne l'ont pas encore fait ».

Sources :

- *Cahiers du cinéma*, novembre 1964, n°160, « La nuit, l'éclipse, l'aurore », entretien avec Michelangelo Antonioni par Jean-Luc Godard.
- Freddy Buache, *le cinéma italien, 1945 – 1979*, éditions l'Age d'Homme, 1979
- *Image et son*, décembre 1964, n°179, article de Jacques Chevallier
- *Image et son*, février 1973, n°269, article de Marc De Launay
- *Image et son*, septembre 1975, n°298, entretien par Aldo Tassone, corrigé par Antonioni et traduit par Françoise Pieri

Biographie et filmographie : p. 171

MARDI 17 AVRIL - 21H30 - CINEMAS STUDIO

Hommage à Michelangelo Antonioni
En partenariat avec les cinémas studio
Une soirée, deux films - Présentation : Laurent Givelet

Profession : reporter
(*Professione : reporter / The Passenger*)
De Michelangelo Antonioni
(1975)
USA-Italie-Espagne-France / Couleur / 2h01

Réalisation : Michelangelo Antonioni
Scénario : Peter Wollen et Michelangelo Antonioni, d'après une histoire de Mark Peploe
Photographie : Luciano Tovoli
Assistant réalisateur : Enrico Sannia, Claudio Taddei, Enrica Fico
Musique : Ivan Vandor
Décors : Piero Poletto
Costumes : Louise Stjensward

Interprétation :
David Locke : Jack Nicholson
La fille : Maria Schneider
Rachel Locke : Jenny Runacre
Martin Knight : Ian Hendry
Stephen : Steven Berkoff
Achebe : Ambroise Bia
Robertson : Chuck Mulvehill

© Park Circus

Robertson, un trafiquant d'armes sans attache, est retrouvé mort dans un hôtel perdu en plein Sahara par un reporter britannique nommé David Locke. Décidé à prendre un nouveau départ, Locke échange son identité contre celle de Robertson, laissant derrière lui sa femme et sa carrière de journaliste.

Michelangelo Antonioni est un partisan de ce que Patrice G. Hovald et André Bazin (tous deux analystes et théoriciens du 7ème Art) qualifient de « néo-réalisme intérieur », arborant un tempo lent, une image cinématographique distancée, flegmatique, imperturbable et fuyant tout excès à la dramatisation, ainsi que toutes techniques conventionnelles de

la narration. Il s'agit pour Antonioni d'ausculter, explicitement ou non, le déchirement sentimental et/ou existentiel de l'homme moderne au sein du monde dans lequel il évolue. Tout n'est que méfiance, adroitement exprimée à l'égard de la superficialité des choses qui masquent leur essence même (cf. *Blow-Up*, 1966) : « paysages, bâtiments, gestes et sons deviennent les signes d'états d'âme intérieurs et créent une dramaturgie fragmentaire. »

Profession : reporter, qu'Antonioni définit comme un film « intimiste d'aventure », use de ses personnages comme des philtres, à travers lesquels l'auteur regarde une réalité plastique et signifiante (et qui mieux qu'un reporter est habilité à faire cela ?). D'emblée, l'intrigue ne semble être qu'un prétexte à Antonioni pour révéler aux spectateurs un discours, spiritualiste et pessimiste, sur le monde qui l'entoure (le réalisateur et/ou le personnage de David Locke). Et pour cela, il va dans un premier temps réemployer la figure du désert (rapidement devenue intrinsèque à sa filmographie, autant pour sa portée visuelle que narrative), afin d'isoler son sujet et de le confronter à l'inconnu.

Le film s'ouvre sur une succession de moments incongrus, si ce n'est absurdes (rencontre avec les autochtones, voiture ensablée, etc.), laissant place à une grisaille, une morosité ambiante. Adoptant un sens singulier de l'espace et de la durée, la caméra s'enlise lentement dans ces vastes étendues désertiques et, aplati dans le cadre, le reporter se retrouve malgré lui à errer sans but, décrétant un constat d'échec, un bonheur introuvable. La figure du désert participe amplement à la perte de repère du personnage (puis du spectateur), le conduisant au déracinement et à la quête d'identité humaine (alors que dans *Zabriskie Point*, 1970, le désert exprime la libération de l'imagerie érotique, posant un regard artistique et non critique, créant un rapport plastique entre la peau, le sable et la montagne, dont le motif de la courbe réfléchit l'espace de manière sensible). Les longs panoramiques matérialisent la prescience d'un avenir confus, et le *cut*, celle d'une chute inévitable.

Bien que David Locke traverse de nombreuses villes identifiables par leur nom (et leur situation géographique), Antonioni y développe davantage l'idée de « paysage » que de « pays ». Paysage dans lequel le protagoniste va lucidement s'exclure au fur et à mesure. Ce rapport entre le corps, l'espace, puis le temps, ne cesse de traverser le film sous différentes formes et « motifs ». Par exemple, les portes et les fenêtres sont représentatives d'un passé à oublier, d'un présent à décider ou encore d'un futur à fantasmer. Le reporter semble convaincu de son choix et de sa nouvelle vie, toutefois l'usurpation d'identité apparaît très vite comme une (énième ?) tentative de se sentir exister. Ayant conscience de se savoir dans le temps (et donc voué à la mort), aucun échappatoire ne semble tangible. Attendant désespérément un signe du monde extérieur, il y reste cloisonné et étranger. A l'exception d'un plan, lorsque, dans le téléphérique survolant le port de Barcelone, David Locke se penche

vers la fenêtre puis agite ses bras au-dessus de la mer ; de la même manière que George Hanson (également interprété par Jack Nicholson), assis derrière Wyatt sur son chopper, agite ses bras au-dessus de la route dans *Easy Rider* (de Dennis Hopper, 1969). C'est un instant « suspendu », unique moment de réelle liberté pour le reporter. Par ailleurs, en reprenant certains codes du *road movie* dans le dernier tiers, Antonioni fait de la route une figure prégnante de l'espace-temps, lieu de concentration du récit et métaphore des aléas de l'existence humaine.

Antonioni souhaite exposer aux spectateurs la signification du « corps » (au sens large) à l'image, puis en problématiser son inscription dans le monde réel. Ce « corps antonionien » est sensible. Il offre un ressenti, une perception, tout en ne sachant pas assumer ses propres sentiments et ses propres convictions. David Locke ne cesse de chercher la (sa) place idéale dans des espaces inaccueillants et indomesticables, provoquant une déambulation, une errance, aussi bien physique que mentale (question davantage récurrente dans le cinéma des années 60). Le protagoniste se retrouve corrompu par sa propre présence, et le mécontentement qui en découle, vacillant entre l'incompréhension « d'être perçu » et « de percevoir ». Le film s'achève dans un village désertique espagnol, rappelant irrémédiablement le *no man's land* africain où il avait débuté : la boucle est bouclée. N'ayant que la réalité « visible » à disposition pour en déceler tous les artifices, le protagoniste, alter ego d'Antonioni dans ce long-métrage (cf. en plein milieu d'une des interviews antérieures, David Locke se retrouve décontenancé lorsque son sujet retourne la caméra sur lui ; isolé dans le cadre une fois de plus, il est mis à nu, tout comme le réalisateur), devient une figure privilégiée de l'incommunicabilité. *Profession : reporter* apparaît alors comme un exutoire, car il transpose le regard d'entomologiste qu'est celui d'Antonioni et véhicule son désenchantement.

Sources :

Benayoun Robert, « *Profession : reporter* » *in* « Positif n°173 », septembre 1975.
Bonitzer Pascal, « Désir désert (*Profession : reporter*) » *in* « Cahiers du Cinéma n° 262-263 », janvier 1976.
Hovald Patrice G., *Le néo-réalisme italien et ses créateurs*, Cerf, 1959.
Tassone Aldo, « Entretien avec Michelangelo Antonioni » *in* « La revue du cinéma, image et son n°298 », septembre 1975.

Biographie et filmographie : p. 171

LUNDI 23 AVRIL - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Soirée présentée par Guy Schwitthal

Pas de Printemps pour Marnie / Marnie

De Alfred Hitchcock

(1964)

USA : Couleurs / 2h18 - Version restaurée.

© Ciné Sorbonne

Réalisation : Alfred Hitchcock
Scénario : J. Presson Allen, d'après le roman de W. Graham
Photographie : R. Burks
Musique : B. Herrmann

Interprétation
Marnie Edgar : Tippi Hedren
Mark Rutland : Sean Connery
Lil Mainwaring : Diane Baker
Sidney Strutt : Martin Gabel
La mère de Marnie : Louise Latham

La belle et blonde Marnie, secrétaire-comptable de profession, vole la caisse de son employeur, Sidney Strutt. Lors d'une déclaration à la police, M. Strutt insiste sur l'apparente contradiction entre la compétence et l'aspect lisse de Marnie et l'habilité dont elle a fait preuve pour délester la caisse de presque 10 000 $. Trop parfaite pour être honnête. Mark Rutland, le patron d'une maison d'édition habitué des bureaux de Sidney Strutt, assiste à la scène. Intrigué par la beauté froide de Marnie quand elle se présente à un emploi dans son entreprise, il l'engage en connaissance de cause.

Ce film, un des derniers grands films d'Hitchcock, interdit aux moins de 12 ans lors de sa sortie, aborde des thématiques peu faciles : Marnie, jeune femme qui souffre de kleptomanie et de phobies, perd pied quand elle voit du rouge, semble souffrir d'un problème grave. Personnage féminin ambigu et fascinant, elle semble aussi fragile et en proie à des blocages que séduisante et intelligente. Ruttland ne s'y est pas trompé, personnage lui aussi ambivalent, à la fois héros salvateur, amoureux et capable du pire quand, désarçonné par la peur panique de Marnie vis-à-vis du contact physique, il devient violent, voire violeur. Ruttland comprend alors que Marnie est victime d'un traumatisme dont elle doit se débarrasser, et que ce chemin douloureux mais indispensable

passera par une nouvelle confrontation avec la violence. Marnie va devoir affronter les démons de son passé.

La scène du viol conjugal, présente dans le roman de Graham, fit l'objet d'un conflit entre Hitchcock et son scénariste, ce dernier ne voulant pas la reprendre dans le film, la trouvant trop dure. Hitchcock insista pour qu'elle y soit, au prix d'un changement de scénariste. En revanche si, dans le roman, Marnie est suivie par un psychothérapeute, Hitchcock fait l'impasse dans le film sur le suivi médical de Marnie, ce qui contribue à donner plus de poids à Ruttland qui s'impose alors comme le sauveur de la jeune femme. S'il n'hésite pas à user du chantage et à violenter Marnie, il est aussi son meilleur, voire son unique allié et, à sa façon, la seule personne qui s'intéresse vraiment à elle. Car Marnie semble très seule, sans amis, sans père, et entretenant une relation douloureuse avec sa mère, aux yeux de laquelle elle ne trouve pas grâce.

Grace Kelly, muse d'Hichcock qui a abandonné sa carrière d'actrice pour son mariage princier, avait manifesté son souhait de revenir sur les plateaux. C'est en pensant à elle qu'Hitchcock achète les doits du roman de Winston Graham. Il fut donc très déçu et en colère quand elle lui fit finalement savoir qu'elle ne tournerait pas *Marnie*, ne renouerait pas avec le cinéma. Alors en tournage des *Oiseaux* avec Tippi Hedren, nouvelle égérie hitchcockienne, le réalisateur propose à cette dernière d'être Marnie. Il ne l'a pas regretté. Pour Ruttland, il fait appel à Sean Connery, célèbre acteur anglais connu pour incarner James bond. Ni l'accent écossais du Britannique ni son image de mister Bond n'arrêtent Hitchcock, au contraire, contre l'avis de ses producteurs. Là encore, il s'avère que Connery campe impeccablement un Ruttland aussi glamour que prédateur.

En revanche, pour les aspects techniques, Hitchcock travaille avec son équipe habituelle : le cameraman Bob Burks, le monteur George Tomasini et le compositeur Bernard Herrmann. Ce dernier signe une musique magnifique, construite autour de deux thèmes complémentaires qui disent toute la dualité de Marnie : à une partition saccadée et inquiétante faite de coups d'archers stridents répond un thème romantique et langoureux.

Marnie ne fut pas compris à sa sortie, ni par la critique (dans sa majorité) ni par le public, habitué à davantage de suspense et à moins de psychologie de la part d'Hitchcock. C'est l'ouvrage d'entretiens menés par François Truffaut, édité en 1966, qui fera évoluer le regard des spectateurs et de la critique sur *Marnie*.

Jean Douchet avait livré, à la sortie du film, une analyse marxiste de l'oeuvre, invitant à voir en *Marnie* bien autre chose qu'une sorte de *Notorious* (*Les Enchaînés*) bis, ainsi que *Marnie* était souvent envisagé à l'époque. Le critique analyse le destin de cette kleptomane, incapable de résister aux richesses matérielles du monde mais n'y parvenant pas autrement qu'en volant, comme une métaphore de la société de consommation. Issue d'un milieu modeste et sordide Marnie s'en extrait en devenant un archétype de la consommatrice chic et privilégiée. Mais

sans le sel de la vie, sans désir et sans capacité à lâcher prise. Marnie est triste et malade du contrôle. Or, c'est l'homme d'affaire héritier Mark Ruttland qui, en la sauvant de ses démons, va également, comme on peut le craindre, l'enfermer dans sa prison dorée, la placer sous sa coupe.

En tous les cas il est certain, comme le dit Olivier Pére, que *Marnie* est une « splendeur malade, chant du cygne douloureux du grand Alfred. »

Sources

Bonus du DVD
Cahiers du cinéma N° 163, article de Jean Douchet.
Cahiers du cinéma n° 490.

Alfred Hitchcock (1899 - 1980)

Le jeune Alfred entame des études scientifiques et obtient un diplôme d'ingénieur. Orphelin, il doit travailler mais il préfère s'échapper au théâtre, et se plonge dans la littérature policière et fantastique.

En 1920, un ami acteur l'introduit dans la future Paramount. Il y devient tour à tour assistant, scénariste, monteur, producteur et même décorateur. Après un premier film inachevé en 1922 (*Number 13),* il part tourner à Berlin, comme assistant, le nouveau film de Graham Cutts *The Blackguard* (*Le Voyou,* 1925), film qu'il terminera à la place du réalisateur. Lors de ce séjour en Allemagne, Hitchcock aura eu le temps de découvrir les œuvres de Fritz Lang et de Paul Leni, qui auront, par la suite, une influence déterminante sur son style.

Sa carrière de réalisateur commence vraiment en 1925, avec un mélodrame : *The Pleasure garden* qui, comme son film suivant *The Moutain Eagle* (1926), sortira dans l'indifférence générale. Il a enfin l'occasion de prouver son véritable talent avec l'adaptation d'un roman populaire de Marie Belloc Lowndes, qui s'inspire des crimes de Jack L'Eventreur. *The Lodger* (1926) contient déjà tous les éléments qui constitueront, par la suite, la marque de fabrique du cinéaste : une femme blonde, un étrangleur, un innocent injustement accusé de meurtre et un juste dénouement. A sa sortie en septembre 1926, le film et son réalisateur font sensation. La carrière d'Hitchcock est lancée.

Après le succès mitigé de *Downhill* (1927), et quelques comédies discrètes, Hitchcock réalise *Blackmail* (*Chantage*, 1929), son premier film parlant. Le film connaît un grand succès à sa sortie et impose le jeune cinéaste, alors âgé de 30 ans, comme un des spécialistes du thriller. L'année suivante, il livre une réflexion sur le monde du spectacle avec *Murder* (1930).

Après l'échec commercial de *A l'Est de Shangaï* (1932), Hitchcock commence une série de films à suspense, avec *Numéro 17* (1932) et *L'Homme qui en savait trop* (1934) puis en 1935, s'oriente vers les films d'espionnage, qui vont faire de lui le réalisateur le mieux payé de Grande-Bretagne avec *Les 39 Marches* (adaptation de l'œuvre de John

Buchan), où il mêle frisson et humour, *Sabotage (1936), The Secret Agent (Quatre de l'espionnage 1936), Jeune et Innocent (1937)* et, enfin, *Une Femme disparaît* (1938). Ce film rencontre un immense succès commercial (comme *Les 39 Marches* trois ans plutôt). La période anglaise d'Hitchcock se clôt en 1939 par une adaptation de Daphné du Maurier : *La Taverne de la Jamaïque.* Répondant à l'invitation du producteur David O. Selznick, le cinéaste s'installe aux Etats-Unis en 1939 et tourne *Rebecca* (1940), qui remporte l'Oscar du meilleur film. De 1940 à 1943, Hitchcock tourne six films pour d'autres studios, dont *Foreign Correspondent* (1940), *Soupçons* (1941) et *La Cinquième Colonne* (1942) dans lequel il revient à son thème favori : l'innocent accusé de meurtre. En décembre 1943, il réalise en Angleterre, à la demande de son ami Sidney Bernstein (alors ministre de l'information britannique), deux courts-métrages de propagande (*Bon voyage* et *Aventure Malgache*).

De retour aux USA, Hitchcock dirige *Lifeboat* (1944), avant de tourner à la demande de Selznick, un thriller romantique : *Spellbound* (*La Maison du Docteur Edwards*, 1945), dont la célèbre séquence du rêve fut conçue par Salvador Dalí. *Les Enchaînés* sort en août 1946 : immense succès critique et commercial. Hitchcock tourne ensuite un dernier film pour Selznick : *The Paradine case* (*Le Procès Paradine*, 1947), inspiré d'une célèbre histoire de meurtre, mais le film essuie un échec. Le contrat de Hitchcock avec Selznick International Pictures arrivant à son terme, le réalisateur refuse de le renouveler. A quarante-huit ans, Hitchcock veut désormais être le seul maître à bord.

Il réalise et produit *The Rope* (*La Corde*, 1948), adaptation de l'histoire vraie de deux meurtriers homosexuels qui tuent pour le frisson. Mais, inquiété par les médiocres recettes de ce film, Hitchcock retourne en Angleterre, où il dirige à nouveau Ingrid Bergman (son héroïne de *Notorious*) pour un film d'époque, *Under capricorn* (*Les amants du Capricorne*, 1949). Les recettes du film sont si mauvaises que la Transatlantic Pictures doit annuler ses projets. Forcé de renoncer, pour un temps, à son indépendance, Hitchcock signe pour quatre films avec le studio Warner Brothers et revient au thriller plus conventionnel.

Il réalise *Strangers on a train (L'Inconnu du nord-express*, 1951) et *I confess* (*La Loi du silence*,1952) avant de s'attaquer à *Dial M for murder* (*Le Crime était presque parfait,* 1954) film qui annonce le début de sa collaboration avec l'actrice Grace Kelly, qui deviendra l'icône féminine de son cinéma. Il l'engage ensuite aux côtés de James Stewart dans *Rear Window*, (*Fenêtre sur cour*, 1954) et de Cary Grant dans *To Catch a Thief* (*La Main au collet*, 1955). Ces trois films sont d'énormes succès et Hitchcock souhaite poursuivre cette fructueuse collaboration, mais en janvier 1956, Grace Kelly se fiance avec le Prince de Monaco et se retire définitivement des plateaux de cinéma.

Hitchcock se met alors en quête d'une nouvelle égérie. Il fait tourner Shirley Mac Laine dans *The Trouble*

with Harry (*Mais qui a tué Harry ?*,1955) et Doris Day dans le "remake" de *The Man who knew too much* (*L'Homme qui en savait trop*, 1956). Mais aucune des deux actrices ne semble inspirer au réalisateur la même dévotion. Faute de trouver son actrice idéale, Hitchcock se lance dès 1955, dans une nouvelle aventure, avec le magazine « Alfred Hitchcock Mistery ». Le cinéaste ne participe pas à la rédaction du mensuel, mais son nom et son image suffisent à stimuler les ventes.

Son agent, Lew Wasserman, le pousse aussi à accepter un projet de feuilleton télévisé, anthologie policière présentée par le maître du suspense en personne. La chaîne CBS achète le concept. Ce sera *Alfred Hitchcock presents,* affaire qui s'avèrera très lucrative. *Le Faux Coupable*, en 1957, marque le début d'une longue collaboration avec le compositeur Bernard Herrmann, dont le nom deviendra indissociable de celui du « Maître du suspense ». Hitchcock s'attelle alors à son projet suivant : *Vertigo* (*Sueurs froides*, 1958).

Été 1958, Hitchcock concentre tous ses efforts sur la préparation de son nouveau film d'espionnage : *North by Northwest* (*La mort aux trousses*, 1959). Il insiste pour faire tourner Eva Marie Saint. Choix judicieux. *North by Northwest* caracole en tête du box-office américain et surplombe toutes les productions de l'été 59.

Avec l'arrivée des années 60, Hitchcock redoutant de devenir un cinéaste obsolète, cherche à faire un film moderne, qui surprendra le public (*Psychose* - 1960), film pour lequel il choisira Janet Leigh. La scène de la douche est une des plus célèbres du cinéma. En 1963 sort *Marnie*, histoire d'une kleptomane frigide car traumatisée par des violences sexuelles subies pendant son enfance, film que Hitchcock qualifie de « film policier érotique ».

Après l'échec de son cinquantième film, *Torn Curtain* (*Le Rideau déchiré*, 1966) Hitchcock, alors âgé de 69 ans, décide de mettre en route un nouveau projet audacieux : *Caléidoscope*, l'histoire d'un meurtrier difforme et homosexuel. Le projet comporte une scène crue, mêlant érotisme et violence. Choqués, les responsables d'Universal renoncent à le financer. Lew Wasserman propose alors à son ami la réalisation de *Topaz* (*L'Etau*, 1969), film d'espionnage (adapté d'un best-seller de Leon Uris). Mais le réalisateur n'a ni l'envie, ni la force de s'investir dans ce film et *Topaz* est un troisième échec commercial.

Hitchcock choisit soigneusement son film suivant, *Frenzy*, un roman de Arthur Labern, sur un psychopathe qui viole ses victimes avant de les étrangler avec sa cravate. Hitchcock fait de son meurtrier un marchand de fruits et légumes, la profession de son père. Le scénariste qu'il choisit pour en faire l'adaptation est Anthony Shaffer (auteur de la pièce de théâtre *Le Limier*, et de son adaptation au cinéma pour Mankiewicz en 1972). Là encore, la violence et le sadisme de certaines scènes valent à *Frenzy* d'être le premier film d'Hitchcock à connaître la censure (notamment pour une séquence de viol et d'étranglement, qui révèle la poitrine de l'actrice Barbara

Leigh-Hunt). Contre toute attente, le film fait un flop en Angleterre mais rencontre un succès immédiat aux Etats-Unis.

À 75 ans, Hitchcock s'attelle au tournage de son cinquante-troisième film, *Family Plot* (*Complots de famille* - 1976). Le film est plébiscité par la critique. Puis, en 1979, avec le scénariste David Freeman, il commence à travailler sur *The Short Night*, un thriller de la guerre froide, inspiré de la brillante évasion de prison d'un terroriste irlandais. Mais ses problèmes de santé l'obligent à abandonner le projet. En janvier 1980, Hitchcock reçoit la distinction suprême de son pays natal : il est anobli par la Reine d'Angleterre. Sir Alfred Hitchcock est ravi mais laconique. Le 29 avril 1980, il s'éteint à Los Angeles. Alma, son épouse et collaboratrice de toujours, le rejoindra deux ans plus tard.

Filmographie

1922 : Number thirteen – inachevé
1925 : Le Jardin du plaisir (*The pleasure garden*)
1926 : The Mountain Eagle
Les Cheveux d'or (*The lodger*)
1927 : Downhill
Easy virtue
Le Masque de cuir (*The ring*)

1928 : Laquelle des trois ? (*The farmer's wife*)
A l'américaine (*Champagne*)
1929 : The Manxman
Chantage (*Blackmail*)
Juno and the Paycock
1930 : Meurtre (*Murder*)
1931 : The Skin Game
1932 : A l'Est de Shangaï (*Rich and strange*)
Numéro dix-sept (*Number seventeen*)
1934 : Le Chant du Danube (*Waltzes from Vienna*)
L'Homme qui en savait trop - première version (*The Man Who Knew Too Much*)
1935 : Les Trente-neuf Marches *(The thirty-nine steps*)
1936 : Quatre de l'espionnage (*Secret agent*)
Agent secret (*Sabotage*)
1937 : Jeune et innocent (*Young and innocent*)
1938 : Une Femme disparaît (*The lady vanishes*)
1939 : La Taverne de la Jamaïque (*Jamaica Inn*)

Période américaine
1940 : Rebecca
Correspondant 17 (*Foreign correspondent*)
1941 : Mr. and Mrs. Smith

: Soupçons (*Suspicion*)
1942 : Cinquième colonne (*Saboteur*)
1943 : L'Ombre d'un doute (*Shadow of a doubt*)
Lifeboat
1944 : Bon voyage (court métrage)
Aventure malgache (court métrage)
1945 : La Maison du Docteur Edwards (*Spellbound*)
1946 : Notorious (*Les Enchaînés*)
1947 : Le Procès Paradine (*The Paradine case*)
1948 : La Corde (*Rope*)
1949 : Les Amants du Capricorne (*Under Capricorn*)
1950 : Le Grand Alibi (*Stage fright*)
1951 : L'Inconnu du Nord-Express (*Strangers on a train*)
1952 : La Loi du silence (*I confess*)
1954 : Le Crime était presque parfait (*Dial M for murder*)
Fenêtre sur cour (*Rear window*)
1955 : La Main au collet (*To catch a thief*)
1956 : Mais qui a tué Harry ? (*Trouble with Harry*)
L'Homme qui en savait trop, deuxième version (*The Man Who Knew Too Much*)
1957 : Le Faux Coupable (*The wrong man*)
1958 : Sueurs froides (*Vertigo*)
1959 **:** La Mort aux trousses (*North by Northwest*)
1960 : Psychose (*Psycho*)
1963 : Les Oiseaux (*The birds*)
1964 : Pas de Printemps pour Marnie (*Marnie*)
1966 : Le Rideau déchiré (*Torn curtain*)
1969 : L'Etau (*Topaz*)
1972 : Frenzy
1976 : Complot de famille (*Family plot*)
1980 : The Short Night – non tourné

Sources
Les Entretiens Hitchcock-Truffaut (plusieurs fois édités chez Robert Laffont)
et la pré-publication de leur passage sur *Psychose* in Les Cahiers du Cinéma n° 184 (novembre 1966)
Article de Jean Douchet in Les Cahiers du Cinéma n°113 (novembre 1960)

LUNDI 30 AVRIL - 19H30 – CINEMAS STUDIO

Une soirée, deux films
Soirée présentée par Guy Schwitthal

Les Enchaînés (*Notorious*)

De Alfred Hitchcok

(1946 : Sortie aux USA –1948 : Sortie en France)

USA / Noir et blanc / 1h43

© Les Acacias

Réalisation : Alfred Hitchcock
Scénario : Ben Hecht
Photographie : Ted Tetzlaff
Musique : Roy Webb
Montage : Theron Warth

Interprétation
Alicia Huberman : Ingrid Bergman
T.R. Devlin : Cary Grant
Alexander Sébastien : Claude Rains
Mrs. Sebastien : Leopoldine Konstantin

Pendant la Seconde Guerre mondiale aux Etats-Unis, l'espion allemand Huberman vient d'être arrêté et jugé. Les services du FBI imaginent se servir de sa fille, Alicia, une jeune femme non acquise à la cause de son père qui aime avant tout s'amuser, pour débusquer les complices d'Huberman. Approchée par le policier T. R. Devlin, Alicia accepte cette mission, qui s'avèrera périlleuse.

Si le film a d'emblée rencontré son public, il y eut une incompréhension d'une partie de la critique qui vit en *Notorious* un petit opus d'Hitchcock, une intrigue d'espionnage aux grosses ficelles. Bien sûr, il s'agit de bien autre chose.

La mise en scène d'une grande intelligence, s'exerce avant tout au bénéfice d'une histoire d''amour qui est aussi subtilement amenée que les ficelles de l'intrigue d'espionnage sont inversement et volontairement grosses. L'histoire d'amour se construit en plusieurs parties découpées par des étreintes. Celle du baiser au téléphone est anthologique : avec cette scène, afin de déjouer la censure du code Hays qui réglementait le temps des baisers, Hitchcock fait embrasser Alicia par Devlin au téléphone en plusieurs fois, ce qui rend la chose encore plus érotique. De plus, l'étreinte est magnifiée par un noir et blanc à la fois sombre et lumineux, quasi brillant.

Beaucoup de gros plans, sur Alicia notamment, évoluent en fonction des changements de décor plus ou moins menaçants. Un simple gros plan sur le visage d'Alicia fait comprendre, montre l'instant où elle tombe amoureuse : son visage s'illumine littéralement. La mise en scène est une prouesse, alternant des plans très différents sans à-coups : par exemple le gros plan sur la clé cachée dans la main d'Alicia qui vient juste après un grand travelling de l'escalier.

C'est l'importance de l'histoire d'amour qui fait avancer les motivations des personnages : si Alicia accepte l'odieux mariage c'est parce qu'elle espère que Devlin l'en dissuadera mais il ne la fait pas. Réciproquement, alors que lui espère un refus d'Alicia d'entrer dans le lit d'Alexander ; refus qui serait dicté par l'amour. Or, c'est cette double méprise, cette double attente frustrée qui va faire progresser l'intrigue. Leur malheur viendra d'une extrême prévention de chacun des côtés. Et pourtant, il s'agit d'une histoire sentimentale assez banale : deux hommes sont amoureux d'une même femme. Hitchcock dans ses entretiens avec Truffaut, en parle ainsi: « L'histoire de *Notorious*, c'est le vieux conflit entre le devoir et l'amour. Le boulot de Cary Grant est de pousser Ingrid Bergman dans le lit de Claude Rains. C'est une situation réellement ironique, et Cary Grant est amer tout au long de l'histoire. Claude Rains est sympathique parce qu'il a été victime de sa confiance et aussi parce qu'il aime Ingrid Bergman plus profondément que Cary Grant. Voilà donc une série d'éléments de drame psychologique transposés dans une histoire d'espionnage ».Cette histoire d'une femme au nom entaché et à la vie peu intéressante, sauvée par l'amour, est très émouvante.

L'attention du spectateur est à maintes reprises portée sur des objets : verres d'alcool, clé, tasse de café. Objets qui, comme les étreintes successives des héros, sont des marqueurs de l'avancée du scénario. Un de ces objets est la bouteille de vin remplie d'uranium. Or, le tournage a eu lieu en 1944, soit un an avant Hiroshima. Si cette bouteille est le Mac Guffin du film (voir les entretiens Hitchcock - Truffaut) elle est bien plus encore : Hitchcock avait donc anticipé la bombe atomique avant même que l'on sache qu'elle allait exister ! En fait, il avait rencontré, avec son scénariste, un grand spécialiste de l'atome sur la possibilité de la fabrication d'une bombe atomique et sur ses effets. Si le scientifique se refusa à leur dire quoi que ce soit, cette visite a valu au réalisateur d'être surveillé par le FBI pendant trois mois. Alors que *Notorious* est considéré comme un de ses plus grands films, il est amusant de penser que des producteurs en avaient refusé le scénario, persuadés de l'impossibilité d'une bombe à l'uranium.

La force du film tient aussi à son apparente simplicité : l'intrigue n'est pas alambiquée, Hitchcock ne multiplie pas les plans, les dialogues sont simples et épurés, les choses étant dites directement et sans emphase. De plus, les méchants, qui ne sont rien moins que des nazis, sont posés, calmes, dignes, semblent même avoir peur tout en la maîtrisant. Et Alexander

tombe sincèrement amoureux d'Alicia, ce qui entrainera la chute de son groupe. Cette vision, en 1945, n'était pas courante et cela constitue une des composantes de la beauté de ce film, à voir et revoir, surtout sur grand écran.

Sources

Image et Son N° 347
Hitchcock, Eric Rohmer et Claude Chabrol, Editons Universitaires, Paris, 1957
Entretiens Hitchcock / Truffaut, Ed) Robert Laffont, Paris.

Biographie et filmographie : p. 182

LUNDI 30 AVRIL - 21H30 - CINEMAS STUDIO

Une soirée, deux films
Soirée présentée par Guy Schwitthal

Correspondant 17 (*Foreign correspondent*)
De Alfred Hitchcock
(1949)
États-Unis / Noir et Blanc / 1h43

© Tamasa

Réalisation : Alfred Hitchcock
Scénario : Charles Bennett
et Joan Harrisson
Photographie : Rudolphe Maté
Musique : Alfred Newman
Montage : Otho Lovering
et Dorothy Spencer
Effets spéciaux : W.C. Menzies
Producteur : Walter Wanger

Interprétation:
Johnny Jones, alias Huntley Haverstock : Joel McCrea
Carol Fisher : Laraine Day
Stephen Fisher : Herbert Marshall
Scott ffolliott : George Sanders
Van Meer : Albert Basserman
Mr. Krug : Edoardo Cianelli

Au début de l'année 1939, le rédacteur en chef du journal « New York Globe » aux États-Unis envoie en Europe un de ses reporters les plus cavaliers afin d'obtenir de meilleures informations sur le climat tendu qui règne sur le vieux continent. Des rumeurs de guerre mondiale courent, Johnny Jones part donc à la rencontre de Van Meer à Londres, un politicien hollandais signataire d'un traité d'alliance secret avec la Belgique concernant l'Allemagne nazie. Toutes ses tentatives d'interviews qu'il essaye de dissimuler en simples conversations courtoises se soldent par des échecs, ce qui l'amène à le suivre à Amsterdam pour un Congrès, dans l'espoir d'obtenir plus de renseignements. Le politicien est alors victime d'un attentat par arme à feu, mort sur le coup... Sauf qu'il s'agissait d'un sosie de Van Meer, et Johnny Jones s'en aperçoit. Le vrai a été kidnappé par des espions nazis. Le reporter se lance alors à leur poursuite.

Sorti la même année que *Rebecca* qui fut récompensé par un

Oscar aux États-Unis, ce second film réalisé dans les studios américains d'Alfred Hitchcock est parvenu en France neuf ans plus tard et amputé de dix-sept minutes par le distributeur. Le cinéaste passe d'une œuvre pointue à une plus populaire à petit budget, dit de « Série B », qui s'inscrit dans la lignée des films engagés, pré-propagandes et antinazis du début des années 40 à Hollywood, comme *Le Dictateur* (1940) de Charlie Chaplin ou *Les bourreaux meurent aussi* (1943) de Fritz Lang. Un commun effort de guerre qu'a partagé Alfred Hitchcock, qui pourrait sembler rarement impliqué politiquement, alors que le nazisme est un sujet sous-jacent dans bon nombre de ses films d'espionnage : *Numéro 17* (1932), *L'homme qui en savait trop* (1934), *Trente-neuf marches* (1935), *Agent secret* (1936) ou *Cinquième Colonne* (1942). Joseph Goebbels eut l'occasion de visionner *Correspondant 17* et déclara l'apprécier ; une anecdote à laquelle fit référence François Truffaut dans son entretien avec Hitchcock publié en 1966.

Pourtant, à travers ce long-métrage, le réalisateur critique ouvertement la prise de position des États-Unis vis-à-vis du conflit Européen ; observateurs passifs, laissant l'horreur se propager alors qu'ils avaient les moyens d'agir. C'est un appel à la résistance, presque évident venant d'un Britannique. Cette œuvre devait être une adaptation d'un livre autobiographique du journaliste Vincent Sheehan, nommé *Histoire personnelle*, dont le producteur Walter Wanger avait acheté les droits. Idée imposée à Hitchcock, ce dernier a écrit un script original avec Charles Bennett, ne retenant rien de l'ouvrage. Comme le tournage se déroulait aux Pays-Bas, deux idées principales motivèrent « Hitch » : celle d'une séquence avec des moulins hollandais comme outil de signal secret à l'intention d'avions mystérieux planant au-dessus du personnage principal, alors seul dans un champ, et une de course poursuite parmi des parapluies noirs sur le parvis d'un bâtiment suite à un attentat. Ici, les prémices de bien des futurs films du réalisateur sont présentes, ainsi que de ses plus grandes séquences : *La mort aux trousses* (1959) et sa fameuse attaque dans les champs sur Cary Grant, le coup de feu malheureux sur les marches d'une église dans *La loi du silence* (1953). Il y a aussi des obsessions chères au cinéaste comme l'usurpation d'identité, l'innocent impliqué dans une histoire qui le dépasse, la disparition soudaine des éléments compromettants laissant le personnage principal incompris et impuissant, ainsi que le travail visuel – ici des essais plastiques timides – autour de l'ascension de hauts édifices, le vertige et la peur du vide, qui annoncent évidemment son incontournable *Sueurs froides* (1958). Un leitmotiv intéressant traverse le film autour des chapeaux des personnages, de leurs oublis, leurs envols, leurs chutes dans le vide.

Il s'agit d'un « vrai long-métrage hitchcockien », d'après le concerné, puisqu'il y a cette hybridité des genres entre le polar/thriller ou film à suspense et la comédie. On retrouve le grand sens du spectaculaire du cinéaste, notamment lors d'une séquence de crash d'avion en plein océan étonnant par sa technique pour

l'époque. L'humour est disséminé de manière éparse – sans oublier le caméo inévitable du cinéaste – s'amusant par exemple des problèmes de communication et de compréhension entre diverses langues (anglais, allemand et letton) lors d'une soirée en Angleterre autour de la menace nazie à laquelle participe Johnny Jones pour suivre Van Meer au début du film. Séquence qui peut rappeler celle d'un certain Quentin Tarantino dans *Inglourious Basterds* (2009) où Brad Pitt et ses comparses infiltres une soirée fréquentée par des hauts dirigeants nazis en se faisant passer pour des Italiens, alors qu'ils n'en parlent pas un mot, et sont confrontés à Christopher Waltz qui la maîtrise parfaitement. Une inspiration ? Très certainement.

Sources :

- *Alfred Hitchcock*, Jacques Zimmer, Collection Les grands réalisateurs, Edition J'ai lu, 1988
- *Hitchcock,* Eric Rohmer et Claude Chabrol, Classiques du cinéma éditions universitaires, 1957
- *Le cinéma selon Hitchcock*, François Truffaut, Editions Lafont, 1966
Image et son N°223, René Tabes

Biographie et filmographie : p. 182

LUNDI 7 MAI - 19h30 - CINEMAS STUDIO

Hommage à Andreï Tarkovski
Une soirée, deux films
Soirée présentée par Léa Hébert

L'enfance d'Ivan

(1962)

Russie / Noir et Blanc / 1h35

Réalisation : Andreï Tarkovski
Scénario : Mikhaïl Papava, Vladimir Bolomolov
Photographie : Vadim Youssov
Décor : Evgueni Tcherniaev
Musique : Viatcheslav Ovtchinnikov

Interprétation :
Ivan : Nikolaï Bourliaev
Capitaine Kholine : Valentin Zoubkov
Lieutenant Galtsev : Evguéni Jarikov
Caporal Katasonov : Stepan Krilov
Colonel Griaznov : Nikolaï Grinko
Macha : Valentina Maliavina
Mère d'Ivan : Irma Tarkovskaïa

© Potemkine

Alors que la guerre fait rage entre l'U.R.S.S et l'Allemagne nazie, un jeune orphelin nommé Ivan est utilisé comme éclaireur par les soviétiques. Il effectue des allers-retours dans la zone de conflit pour glaner des informations contre l'adversaire. Circulez entre les deux camps est risqué mais semble être sa seule raison de vivre ; motivé par la haine que lui inspire les allemands. Des cauchemars viennent perturber ses nuits : l'assassinat de sa mère, les souvenirs d'une enfance heureuse achevée trop tôt et sa potentielle mort. Ce dernier est un fantasme ou une prémonition, qu'importe, Ivan va à l'encontre de l'avis de ses supérieurs et part pour sa soi-disant dernière mission avant l'arrêt définitif de ses activités au sein de l'armée.

Andreï Tarkovski décrit dans son livre, *Le temps scellé* (1989), ses pensés et espérances au début de la réalisation de *L'enfance d'Ivan,* son premier long-métrage : « Je me suis lancée à bride abattue, en me disant que, si je réussissais, j'aurais gagné le droit de faire du cinéma […] une sorte d'examen de passage pour mon droit à la création. » Ce réalisateur, qui agit et vit par « signes » pour prendre ses

décisions, diriger sa vie ou ses créations, en obtient un limpide puisqu'il est récompensé d'un Lion d'Or à Venise en 1962 pour sa première production filmique hors sa formation étudiante au VGIK, l'école de cinéma de Moscou qu'il vient à peine de quitter.

Âgé de trente ans, il sort de l'anonymat brutalement avec un projet qui n'est pas le sien. Ce sont les studios Mosfilm qui l'ont contacté pour poursuivre le tournage non pas de *L'Enfance d'Ivan* mais d'*Ivan*, adaptation de la nouvelle du même nom écrite par Vladimir Bolomolov qu'avait démarré Edward Gaikovich Albayan. Tarkovski a accepté à la condition de réécrire le scénario et de changer entièrement l'équipe de tournage qu'il s'agisse des techniciens ou des acteurs. Ses exigences sont acceptées malgré les réticences de l'écrivain quant à la modification du personnage principal qui était le lieutenant et non pas Ivan. Pour l'anecdote, il s'agit de la femme du réalisateur, Irma Tarkovskaïa, qui incarne la mère du petit éclaireur. Il n'a eu que la moitié restant du budget initial pour finir le film, sous un fort contrôle des autorités responsables du cinéma en Russie qui a tenté de brider ses élans visuels et poétiques.

En huit mois, *L'Enfance d'Ivan* est finalisé selon la vision personnelle du cinéaste. Il y a insufflé une part autobiographique (l'absence du père, angoisse de la mort...) à l'œuvre de Bolomolov et les thématiques ou obsessions majeures qui vont traverser toute la filmographie de Tarkovski : l'enfance, la mort comme expérience, les éléments naturelles (ici principalement l'eau qui annonce le glissement vers les songes ou qui incarne – pourquoi pas, puisque Tarkovski réfute la notion de symbole ou de métaphore dans son cinéma – le Styx, la frontière entre la vie et la mort), les rêves, les arbres (la forêt de bouleaux et celui, mort, qui clôt son film) et des références picturales, notamment *Les quatre cavaliers de l'Apocalypse* de Dürer qui est assimilé à l'armée allemande.

Le réalisateur s'inscrit néanmoins dans le même mouvement que les autres cinéastes de sa génération avec *L'Enfance d'Ivan*, marquant le fameux «dégel» russe par une œuvre se référant au traumatisme de guerre ; sujet principal de la production de la nouvelle vague soviétique. Comme sur la plupart des films de Tarkovski, sa diffusion et son accès global en U.R.S.S est limitée, alors qu'hors frontières son film est encensé, notamment par Jean-Paul Sartre qui le qualifie de «surréalisme soviétique» ; qualification que réfute le réalisateur. Il s'agit de la première pierre, fondatrice, de l'esthétique du cinéaste russe, puisqu'il travaille déjà les lignes horizontales et verticales pour structurer ses plans, ainsi que la profondeur de champ avec un fort contraste, ses personnages se fondant avec le décor.

Sources :
Le Temps scellé, Andreï Tarkovski, 1989
Andreï Tarkovski, Guy Gauthier, 1988
Cinéma 64, N°82, Marcel Martin
Cinéma 62, N°70 , Marcel Martin
Positif N°324, Petr Kral

Andreï Tarkovski (1932 - 1987)

Dans ses mémoires, Ingmar Bergman écrit : «le film, quand ce n'est pas un documentaire, est un rêve. C'est pourquoi Tarkovski est le plus grand de tous. Il se déplace dans l'espace des rêves avec évidence, il n'explique rien, d'ailleurs que pourrait-il expliquer? J'ai frappé toute ma vie à la porte de ces lieux, où lui se déplace avec tant d'évidence ».

Filmer comme un acte de foi, telle fut l'ambition de Tarkovski. « Celui qui trahit une seule fois ses principes perd la pureté de sa relation avec la vie. Tricher avec soi-même, c'est renoncer à tout, à son film, à sa vie ». Cette intransigeance résume l'éthique et l'esthétique du cinéaste.

Tarkovski fut un étranger dans le cinéma mais il incarna également la figure idéale de « l'artiste » : intransigeant, fidèle, solitaire. Cette éthique, définie ainsi en termes de souffrance, fonctionne chez lui comme une signature.

« Le poète – dit Tarkovski – est une homme qui a l'imagination et la psychologie d'un enfant. Sa perception du monde est immédiate ; il ne décrit pas le monde, il le découvre ».

L'éthique – cet itinéraire de fidélité et d'intransigeance exprimé par la souffrance – et l'esthétique – ces chocs émotionnels que sont pour Andreï Tarkovski les affleurements de la vérité – finissent par se rejoindre.

Sa métaphore susceptible de lui permettre de décrire son travail, c'est celle de la Genèse. L'acte créateur trouve sa source dans « cette capacité de séparer la lumière d'avec les ténèbres et la terre ferme d'avec les eaux ».

Andreï Tarkovski fut un temps l'incarnation du renouveau du cinéma soviétique pour les autorités de ce pays. Au début des années 60, l'élève fraîchement sorti du VGIK (1956-1960) l'école nationale du cinéma de Moscou, patronnée par Mikhaïl Romm, maître attentif et précieux, fait ses premières armes. Ce fut un moyen métrage de fin d'études déjà très prometteur *Le Rouleau compresseur et le violon* qui fut très remarqué au fameux Festival International du court-métrage de Tours. Il put donc tourner avec tous les soutiens officiels son premier long métrage *L'Enfance d'Ivan* (1962) que Venise couronnait comme un film typiquement « Nouvelle vague soviétique ».

Mais ce n'est qu'avec son second film *Andreï Roublev* (1966) que va naître le véritable Andreï Tarkovski. La césure est en effet complète. Andreï Tarkovski s'ouvre sur une expérience magnifique, celle de l'homme volant. Le film se poursuit sur le ton du doute : le peintre s'interroge et n'arrive plus à produire. Mais le style est trouvé : le temps est déjà aux

certitudes esthétiques qui surprennent. Les officiels du cinéma attendaient l'inverse : une forme expérimentale mais un contenu assuré. Tarkovski les prend à contre-pied. Il renie l'expérience de toute l'avant-garde mais montre avec certitude qu'il a trouvé un chemin. Pour lui, les ennuis commencent.

Tarkovski va entamer une longue lutte avec les censeurs du Goskino pour défendre farouchement son montage. Ce n'est que deux ans plus tard que le film est projeté à Moscou puis présenté à Cannes « hors sélection nationale » à la demande des soviétiques.

Tarkovski fait définitivement partie des « cinéastes à problèmes » comme Paradjanov.

Ce n'est qu'en 1972, la science-fiction étant très populaire, qu'il put tourner *Solaris*. Il devait respecter 48 remarques du Gioskino pour tourner le film. « Mais il est arrivé - dit-il - un miracle et le film fut accepté ».

Le succès public de *Solaris* lui permet de tourner *Le Miroir* en 1974. A sa sortie, le président du Goskino dit d'une manière négative : « je n'ai rien compris ». Le film est classé en deuxième catégorie. Ce n'est que quatre ans plus tard que le film sort à Paris et c'est un évènement médiatique.

Avec *Stalke*r, il cherche à nouveau refuge dans la science-fiction. Adaptant un roman à succès des frères Strougatski ; dès l'achèvement du scénario, un distributeur allemand achète le film et lui fait parvenir de la pellicule d'excellente qualité qui va être détournée par les bureaucrates du Goskino.

Tarkovski fit un infarctus en 1978. Le film ne fut tourné et achevé que l'année suivante. Admiré à Cannes, le film est un fiasco en URSS (silence de la presse, articles injurieux, etc…).

Après ce film, c'est l'exil italien *Nostalghia* (1983) et suédois *Le Sacrifice* (1986). *Nostalghia* recevra ex-aequo à Cannes le Grand prix du cinéma de création avec *L'Argent* de Robert Bresson, le cinéaste pour qui Tarkovski avait le plus d'admiration. Andreï Tarkovski est mort à Paris dans la nuit du 28 au 29 décembre 1986. Les obsèques furent célébrées aux accents d'une suite de Bach interprétée par le violoncelliste Rostropovitch.Tarkovski rejoint peut-être dans son œuvre la pensée sans doute la plus forte de notre siècle, celle de Sri Aurobindo.

Pour s'accomplir – l'être humain doit descendre au plus bas dans la matière car comme le dit une œuvre initiatique « Le Kybalion » : « ce qui est en haut est comme ce qui est en bas ; ce qui est en bas est comme ce qui est en haut » ; La sortie est en bas « nous sommes à gratter dans la boue des premières couches évolutives, près, tout près du secret premier au fond de la matière nue : nous avons épuisé tous les vieux ciels là-haut par la grâce des religions, nous sommes au fond du trou, il ne reste qu'une couche, la sortie est en bas ». C'est « le soleil dans l'obscurité des Veda » dit-on dans cette œuvre clé de Satprem sur la pensée de Sri Aurobindo et de la Mère « Le Matérialisme Divin ».

Tarkovski est un cinéaste de la terre, de sa terre. Mélangés à la glaise, les êtres trouvent la force de survivre et connaissent l'errance des rêveries ;

tournés vers le bas, le regard de l'artiste impose à tous une fusion maternelle.
Dans cette combinaison, la terre et son seau, réside le pouvoir de vie : « Le Sacrifice ». C'est dans la terre humide que le cinéaste russe regarde avec le plus d'attention.
Tarkovski a presque totalement évacué le ciel de son esthétique. Sa caméra est fondamentalement orientée vers le bas. Il vit sa spiritualité dans la pesanteur, campé sur terre, enfoncé dans la boue. Contradiction apparente entre un discours spiritualiste militant et cette matière. Mais cette contradiction est majestueusement résolue : l'univers de Tarkovski ne peut tenir que parce que ces deux pôles finissement par fusionner. C'est dans la matière, dans la boue, la glaise, le cloaque que s'inscrivent et se vivent les expériences spirituelles.
Cette échelle de correspondance entre esprit et matière vont animer tous les personnages de cette œuvre absolument unique.

Filmographie

1960 : Le Rouleau compresseur et le violon
1962 : L'Enfance d'Ivan
1966 : Andreï Roublev
1972 : Solaris
1974 : Le Miroir
1975 : Stalker
1983 : Nostalghia
1986 : Le Sacrifice

Source
Catalogue Cinémathèque de Tours 2004 - 2005

LUNDI 7 MAI - 21h30 - CINEMAS STUDIO

Hommage à Andreï Tarkovski
Une soirée, deux films
Soirée présentée par Léa Hébert

Le Miroir

D'Andreï Tarkovski

(1974)

Russie / Noir et blanc - Couleurs / 1h48

© Potemkine

Réalisation: Andreï Tarkovski
Scénario: Alexandre Micharine, Andreï Tarkovski
Photographie: Gueorgui Rerberg
Décor : Nicolaï Dvigoubski
Musique: Edward Artemiev
Costumes : N. Fomina
Effets spéciaux : Y. Potapov

Interprétation:
Alexeï, voix-off : Innokenti Smoktounovski
Alexei, 5 ans : Philip Yankovsky
Ignat/Alexeï, 12 ans : Ignat Daniltsev
La mère d'Alexeï, Maroussia, et la femme d'Alexeï, Natalia : Margarita Terekhova
La mère d'Alexeï, Maroussia, âgée : Maria Tarkovski
Le père d'Alexeï : Oleg Yankovsky
L'homme à l'imprimerie : Nikolai Grinko
Lisa : Alla Demidova
L'instructeur militaire : Youri Nazarov

Alexeï est un cinéaste russe d'une quarantaine d'années qui se sait mourant, touché par une grave maladie. Confronté à l'angoisse de la mort, il tente de renouer des liens avec son fils, avec lequel la communication laisse à désirer, et son ex-femme. Dans son présent s'entre-mêlent ses souvenirs, tous plus ou moins modifiés par son imaginaire, falsifiés par les incohérences de la mémoire, des bribes d'instants incertains sur leur véracité où son actualité déforme son passé. Il surgit dans ses souvenirs des fantasmes d'épisodes, de périodes, qu'il n'a pas vécus, qui ont appartenu à ses parents ou à l'Histoire. Alexeï revoit sa maison d'enfance, sa mère, la

guerre, l'abandon d'un père poète etc. Son esprit est hanté, il semble chercher un apaisement avant le dernier voyage, à pardonner à la mort d'être une fin... à moins qu'il ne s'agisse que d'une étape.

« *En terminant Le Miroir***,** *mes souvenirs d'enfance qui m'avaient poursuivi et hanté pendant des années disparurent d'un coup, comme s'ils s'étaient évaporés. Et je cessai enfin de rêver à la maison où j'avais vécu tant d'années auparavant*. » Non seulement d'avoir été un film curatif pour son réalisateur, le quatrième long-métrage d'Andreï Tarkovski est également une invitation (à accepter ou non) à plonger dans la nostalgie d'un temps révolu : celui de l'enfance. Instants charnieres et constitutifs de soi, il a reproduit - en partie - ses propres souvenirs pour les offrir aux spectateurs. Peut être trouveront-ils un écho en eux, par leur universalité ? Ils sont estropiés et flous, mêlés à l'imaginaire ou à d'autres bribes de mémoire provoquant des anachronismes parfois dus aux mensonges ou aux troubles de l'esprit. Tarkovski aime fixer l'intangible, l'insondable, ces sensations internes, intimes, spirituelles ; d'où son attrait pour les rêves, la perception propre de la mort, de la vie, du temps, de l'art, de la croyance, ainsi que, forcément, la mémoire. Il tend à ce que l'image puisse les incarner.

En 1967, soit avant de réaliser *Solaris* en 1972, le cinéaste a échangé avec Alexandre Misharine (scénariste sur *Le Miroir* et acteur - pour un bref passage - dans *Solaris* et dans *Le Miroir*) sur une nouvelle qu'il a écrite, inspirée d'un souvenir d'enfance qui l'a profondément marqué. Dès 1968, ils s'enferment tous deux pour écrire un scénario et se font lire mutuellement leurs productions, inlassablement. C'est un travail de longue haleine qui a consisté à modifier infiniment la structure du scénario afin de créer un semblant de cohérence et d'harmonie dans ce chaos mémoriel. Ce fut, selon eux, un miracle lorsque les éléments s'emboîtèrent. En 1970, Tarkovski publie une première version nommée : *Une Journée blanche, blanche*. Il sait qu'il est loin de ce qu'il veut réellement et continue d'écrire. Une seconde version voit le jour, qu'il abandonne encore mais qui donnent certaines bases à la version finale: une hybridation de genre entre le cinéma documentaire, avec des interviews directes de sa mère, et de fiction avec des reconstitutions de scènes d'enfance. Malgré le tournage de 1973 et 1974, le film n'a aucune structure fixe. Il existe au total une vingtaine de versions différentes et montées, jusqu'à ce qu'un déclic se produise soudainement. Tarkovski explique lui-même qu'il s'agit là, au fond, de la bonne manière de faire un film : le laisser vivre. Selon lui, c'est par *Le Miroir* qu'il s'empare enfin du langage cinématographique et qu'il «parle» à travers lui ; analogie que l'on peut faire avec la séquence d'ouverture où un jeune bègue est miraculeusement soigné de son handicap par l'hypnose.

La version finale qui a été diffusée en salle a été reçue avec fracas, autant par la profession que par le public. Les uns le trouvent impudique, vaniteux ; les autres tentent de trouver de la complexité et des symboliques où Tarkovski s'est évertué à expliquer

qu'il n'y en avait pas. Néanmoins, le cinéaste reçoit des lettres empreintes d'émotions de certains spectateurs qui ont vécu une expérience sensorielle. Ces lettres ouvrent son livre *Le temps scellé*, comme des preuves de la concrétisation de son travail de cinéaste.

Dans *Le Miroir,* le réalisateur soviétique rend principalement hommage à sa mère en l'immortalisant à jamais sur la pellicule, utilise les poèmes de son père pour les mêler à diverses images d'archives qui lui parlent, font écho à des traumatismes de l'histoire de la Russie et de son histoire, matérialisent ses angoisses, et reproduit ses souvenirs d'enfance pour les conjurer en les maîtrisant et les travaillant matériellement par l'image filmique. C'est une œuvre purement poétique, le portrait d'un réalisateur torturé face à son propre reflet qu'il tend vers le spectateur. Bergman a mis quarante films pour se confronter à lui-même avec *Fanny et Alexandre* en 1982, Tarkovski n'aura eu besoin que de quatre films ; il s'agit là, de l'un comme pour l'autre, d'un acte de créateur de haute-volée, sensible, intime, saisissant, quasiment sacrificiel. *Le Miroir* est peut être la quintessence de la filmographie fulgurante du réalisateur.

Sources:

Andreï Tarkovski, Guy Gauthier, 1988
Cinéma N°231, Jacques Grant, 1978
Le Temps Scellé, Andreï Tarkovski, 1989

Biographie et filmographie : p. 195

LUNDI 14 MAI - 19H30 - CINEMAS STUDIO

En complicité avec le Théâtre de Tours
Soirée présentée par Guy Schwitthal

Octobre (*Octjabre*)

De Sergueï M. Eisenstein

(1927)
URSS / Noir et blanc / 1h39

Réalisation : Sergueï M. Eisenstein
Scénario : Sergueï Eisenstein et Grigori Alexandrov,
d'après le récit de John Reed, *Les dix jours qui ébranlèrent le monde*
Directeur de la photographie : Edouard Tissé
Montage : Sergueï M. Eisenstein
Décors : Vladimir Koghrivine
Production : Sovkino
Conseiller historique : Nikolai Podoïsvki

© Gaumont - Arkéïon

Interprétation :
Lénine : Vassili Nikandrov
Le chef de l'état-major révolutionnaire : Nikolai Podoïvksi
Kerenski : Nikolai Popov
Le ministre Teretchenko : Boris Livanov

Eisenstein s'inspira du récit de John Reed Dix Jours qui ébranlèrent le monde *pour retracer les événements de Petrograd de février à octobre 1917. En février, une foule de manifestants en colère détruit la statue de l'empereur Alexandre III. La bourgeoisie, l'armée et l'Eglise se réjouissent de l'instauration d'un gouvernement provisoire qui décide de continuer la guerre contre l'Allemagne. Mais sur le front, soldats russes et allemands fraternisent. Le peuple, quant à lui, a faim et le fait savoir. Le gouvernement libéral de Kerenski ne parvient pas à faire cesser une agitation qui monte des tranchées, saisit les usines et déborde dans les rues. Bientôt ouvriers, soldats et marins se réunissent. Les bolcheviks entretiennent la contestation populaire en soufflant sur les braises...*

En 1927, S.M. Eisenstein fut contraint de mettre en suspens la production de *La Ligne Générale* pour répondre à une commande de l'État afin de célébrer le Xe anniversaire de la Révolution de 1917. Le cinéaste connut alors une double limite à la réalisation d'*Octobre* : c'est un film

anniversaire pour un événement qui n'avait pas encore perdu la flamme qui l'animait, mais en plus une certaine censure lui fut imposée, notamment la suppression de toutes les scènes montrant Trotski, alors exclu du parti bolchevik. Il fallut par ailleurs tourner en six mois ce qui aurait dû en requérir le double.

Néanmoins, Eisenstein disposa de moyens considérables pour mettre en œuvre une production d'une telle ampleur : il eut un accès privilégié à tout le Palais d'Hiver, il employa plus de 11 000 figurants, tous non-professionnels (des marins de l'Armée rouge, des soldats, des citoyens de Leningrad) et la ville fut même parfois plongée dans le noir afin que son équipe puisse utiliser toute l'électricité nécessaire pour les projecteurs. Cependant le film ne put sortir dans les délais impartis, puisqu'il fut projeté sur les écrans en mars 1928.

Le film fut un échec, tant par la réception publique qu'auprès des critiques de l'époque. Ainsi, dans la revue *LEF* de Maïakovski, poète et ami de S.M. Eisenstein, on put lire « Eisenstein a eu tort de se prendre pour un génie, et *Octobre* est un échec. » Cette œuvre en effet dérouta les spectateurs par son utilisation extrême du montage intellectuel qui ne laissait de place à aucune structure narrative, procédant à l'enchaînement de scènes et de séquences qui mobilisent la mémoire ou les connaissances des spectateurs sur les événements. Le film est avant tout un élargissement des principes et des méthodes déjà mis en œuvre dans *La Grève*.

En effet, avec ce film, Eisenstein met en pratique ce qu'il appelait la théorie du montage intellectuel, qui intègre la raison et l'émotion du spectateur et où les plans portent sur le sens obtenu par l'association de deux images, où 1+1=3. De fait, *Octobre* regorge de métaphores, d'oppositions entre l'animé et l'inanimé (la présence quasi systématique des statues tout au long du film permet d'illustrer ce pouvoir immobile, ancré dans le passé) et de métonymies (le paon qui fait la roue pour illustrer la vanité de Kerenski).

Ce didactisme s'explique par le fait que le film s'adressait à toutes les populations souvent peu habituées à ces images en mouvement : le sens de cette révolution devait être explicité et magnifié afin d'assurer la continuité de l'ardeur collective. Pour cela, comme toujours dans ses films, la foule populaire glorifiée est le véritable héros du film. L'idée était claire : réveiller la masse populaire en créant une réaction autant physique qu'émotionnelle. L'accélération du rythme par une alternance de plans courts amène un torrent d'êtres et d'images et délivre une frénésie révolutionnaire au-delà de la simple fidélité historique. Ainsi la statue du tsar Alexandre III se désagrège artificiellement au début du film, à mesure que s'effondre l'autocratie pour ensuite se reconstituer « magiquement » lorsque le capitalisme se remet sur ses pieds avec le gouvernement provisoire de Kerenski. Seulement la statue du tsar ne fut réellement détruite qu'en 1921, quatre ans après les événements dépeints.

Eisenstein a écrit avoir conçu le film en ayant en tête le modèle de la caricature. La caricature, comme le cinéma d'Eisenstein, repose sur un travail d'interprétation de la part du destinataire (lecteur ou spectateur) sur le message conceptuel qu'elle véhicule grâce à la juxtaposition de deux idées. La succession d'un plan en contre-plongée sur Kerenski avec celle d'une statue qui tend une couronne de fleurs, permet par exemple au spectateur de croire que cette statue semble couronner Kerenski comme elle ferait d'un dictateur à son apogée.

Eisenstein crée un temps cinématographique à part, il étire le temps en reprenant le même mouvement sous des angles différents plusieurs fois de suite, trahissant de fait la réalité. On peut en voir une illustration lors de la montée des escaliers de Kerenski, au début du film, filmée selon plusieurs plans qui reprennent au même moment, donnant l'impression que cette scène dure plus longtemps qu'elle ne devrait ; ces plans sont entrecoupés de sous-titres (« Ministre de la Guerre », « Ministre de la Marine et de l'Air », …) pour indiquer qu'il s'est attribué tous les postes.

Ainsi Eisenstein affirmait qu'avec *Octobre*, une « rupture dialectique » s'est accomplie dans le cinéma à travers celle de l'œuvre : le poème des faits, ou plutôt la poétisation des faits, devient un poème *à partir* des faits, qui passe par le langage cinématographique, en l'occurrence ici par le montage intellectuel. La revue *Image et Son* (Hors-série 1972-1973) résume le film en une phrase : « Apogée du montage-roi, il en épuise les possibilités au service d'une cause passionnée, avec tout ce que la passion implique d'outrance et de sublime, celui-ci l'emportant largement sur celle-là ».

Sources :

- *Image et Son*, hors-série, programmation 1972 – 1973
- *Cahiers du Cinéma*, janvier 1967, n°186, article de Michel pétris
- Ada Ackermin, *Eisenstein et Daumier : des affinités électives*, Armand Colin, 2013
- Barthélemy Amengual, *Que viva Eisenstein !*, 1980, éditions l'Âge d'Homme
- Jean Mitry, *S. M. Eisenstein*, collection « Classiques du Cinéma », éditions universitaires.

Sergueï Mikhailovitch Eisenstein (1898-1948)

Il naît à Riga (Lettonie) en 1898 dans une famille de la grande bourgeoisie. En 1915, il rentre à l'Institut des Ingénieurs civils de Saint-Pétersbourg pour suivre les traces de son père, mais étant passionné d'architecture et de dessin, il suit des cours en parallèle à l'Ecole des Beaux-Arts. Cela lui servit à construire des places fortes lorsqu'il rejoignit les rangs de l'Armée Rouge en 1917.

Une fois la paix revenue, il abandonne ses études et part à Moscou pour

étudier le japonais (auquel il avait été initié au cours d'un séjour à Minsk en 1920) et le théâtre. Il se fait alors embaucher comme assistant décorateur au Théâtre du Peuple (le "Proletkult") grâce à son ami, le comédien Maxime Strauch. Il devient rapidement décorateur principal et co-metteur en scène. Il intégra à un de ses spectacles, un court métrage, *Le Journal de Gloumov*, qu'il réalisa lui-même : ce fut son premier contact avec le cinéma. Engagé par le studio d'Etat Goskino l'année suivante, il met en chantier le cycle *Vers la Dictature du prolétariat*, sept films consacrés aux luttes socio-politiques de 1917. Il ne tourna que *La Grève*, le cinquième titre de la série. Peu de temps après il rompt avec le Proletkult.

C'est alors que le comité pour la Commémoration de la Révolution de 1905 lui confie le tournage d'un film : *Le Cuirassé Potemkine* (1925), qui le rend célèbre du jour au lendemain. Il bouleverse le cinéma mondial et inquiète toutes les censures. Dès ses premières œuvres, ses réflexions théoriques et son esthétisme sont assurés. Elles vont nourrir à partir de 1928 son enseignement à l'Institut du Cinéma : le cinéma doit tendre au langage, le film au discours. Le montage est un principe dynamique qui leur fournit une syntaxe. Il ménage entre les plans des chocs, des surprises, des conflits producteurs de sens. Faire un film, ce ne sera plus seulement élaborer une histoire à partir de lois dramatiques, ce sera assembler, organiser des plans. Ce ne sera plus seulement un spectacle, un drame ou un voyage documentaire mais une réflexion qui jaillit d'une expérience concrète, le cheminement orienté d'une pensée, l'analyse d'une réalité.

En 1926, il travaille à un film sur la collectivisation des campagnes et la mécanisation de l'agriculture, *La Ligne générale*, qu'il achève en 1929 sous le titre *L'Ancien et le nouveau*. Il en avait interrompu le tournage pour réaliser *Octobre*, qui célèbre le dixième anniversaire de la Révolution. Avec ces dernières œuvres il expérimente ce qu'il nomme le "montage dialectique", un cinéma capable de conduire au concept, par les voies de l'émotion, du sentiment et de la poésie, dans le but de mobiliser une pensée sensorielle.

Grace à l'impact du *Cuirassé Potemkine*, la Paramount invite Eisenstein et ses collaborateurs à venir travailler à Hollywood en 1930 ; mais ses scénarii n'intéressèrent pas le studio et son contrat fut résilié la même année. Un projet s'élabore alors avec le millionnaire socialiste Upton Sinclair. Enthousiaste, Eisenstein y croit profondément et commence le tournage de *Que viva Mexico*. Malheureusement, suite à des dépassements de budget et de temps, Sinclair met fin au tournage en 1932. De plus, de nombreuses dissensions au sein de la production font que le négatif échappe au contrôle du cinéaste et se retrouve ensuite utilisé comme stock-shot.

Déçu de son expérience américaine, il rentre à Moscou, et enseigne à l'Institut du Cinéma. Un autre de ses projets tombe à l'eau : *Le Pré de Béjine* (1935), dont il doit interrompre le tournage à cause de la maladie. Puis il subit les foudres de la

Direction du Cinéma qui, insatisfaite des premières images, l'empêche de finir le film.

Il retrouve sa place dans le cinéma soviétique en 1938, avec le succès d'*Alexandre Nevski*, exaltation d'une grande figure de l'Histoire russo-soviétique dont on lui a confié la réalisation. Il poursuit ses recherches sur le montage, le drame-discours, le film de masse, et peut même réaliser son idée de "montage vertical". Le film fut couvert d'honneurs et de récompenses officielles. En 1940, il commence le scénario d'*Ivan le Terrible*, une énorme et puissante fresque qu'il tourne trois ans plus tard et qui comprend trois époques. La deuxième partie, tournée en 1946, est sévèrement critiquée et voit sa sortie repoussée. Il commence tout de même la troisième partie mais il succombe à une crise cardiaque en 1948, laissant *Ivan le Terrible* inachevé.

Filmographie

1923 : Le Journal de Gloumov (inséré dans le spectacle théâtral Le Sage)
1925 : La Grève
Le Cuirassé Potemkine
1927 : Octobre
1929 : La Ligne générale (achevé sous le nom L'Ancien et le nouveau)
Tempête sur la Sarraz (inachevé et perdu)
1931 : Que viva Mexico ! (inachevé)
1935 : Le Pré Béjine (inachevé)
1938 : Alexandre Nevski
1944 : Ivan le Terrible (première partie)
1946 : Ivan le Terrible (deuxième partie)

Sources

- Larousse du Cinéma, sous la direction de Laurent Delmas et Jean-Claude Lamy.
- Jean Mitry, S. M. Eisenstein, collection "Classiques du Cinéma", Editions Universitaires,
- Dictionnaire du Cinéma, sous la direction de Jean-Loup Passek, Larousse, Paris, 1995.
- Guide des films, tome 1, Jean Tulard, éd° Robert Laffont, Paris, 2005.
- "Anthologie du cinéma n°1 : Eisenstein", supplément à L'Avant-Scène du Cinéma, n°44.

LUNDI 21 MAI - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Hommage à Henri-Georges Clouzot
Une soirée, deux films

L'Assassin habite au 21

(1942)
Fr. / Noir et blanc / 1h24

© Gaumont

Réalisation : Henri-Georges Clouzot
Scénario : Henri-Georges Clouzot, d'après Stanislas-André Steeman
Photographie : Armand Thirard
Musique : Maurice Yvain

Interprétation
Commissaire Wens : Pierre Fresnay
Mila-Malou : Suzy Delair
Lallah Poor : Jean Tissier
Linz : Noël Roquevert
Colin : Pierre Larquey
L'ivrogne : René Genin
Kid Robert : Jean Despaux

À Paris, plusieurs crimes sont commis par un certain « Monsieur Durand ». L'enquête, menée par le commissaire Wens, le mène à la pension de famille Les Mimosas, au 21 avenue Junot à Montmartre. Wens s'y rend et se fait passer pour un client, déguisé en pasteur. Sa maîtresse, Mila Malou, s'y rend à son tour, malgré lui, et semble décidée elle aussi à se mêler de l'enquête. Une vieille fille est assassinée et Colin, un des pensionnaires soupçonnés, est envoyé en prison. Mais un nouveau meurtre signé Durand est commis …

Avec ce premier long métrage, Clouzot frappe très fort, livre un film maîtrisé d'une grande noirceur sur la société française des années 40. *L'Assassin habite au 21* est typiquement la preuve qu'un film policier peut être un excellent vecteur de description sociale. Le film, tourné pendant la Seconde Guerre mondiale, a eu l'approbation des forces de l'Occupation ; Il est produit par Continental films, au capital allemand. L'Occupation est évoquée en ce que Clouzot fait le portrait d'une société française rongée par la désunion. Les personnages, par crainte ou par soupçon, s'abaissent soit à la soumission soit à la haine.

La distribution est éblouissante : le trio Tissier - Larquey - Roquevert fonctionne très bien et le couple formé

par Delair et Fresnay est un amusant contrepoint à la noirceur du propos. Les dialogues (et notamment ceux de ces deux-là) sont étonnants de justesse et de verve : Clouzot est dès les débuts un grand dialoguiste, ce qu'il restera tout au long de sa filmographie.

Si *L'Assassin habite au 21* est le premier long métrage de Clouzot, il ne découvre pas en 1942 les plateaux de cinéma mais les fréquente depuis une quinzaine d'années : il a réalisé un court métrage en 1931, *La Terreur des Batignolles* et a appris beaucoup de ses séjours en Europe de l'Est, notamment à Berlin, au cours des années 1930. Il y apprend à maîtriser les rouages de l'industrie cinématographique et les cinémas de Fritz Lang et de Murnau, qui l'influenceront beaucoup.

En 1941, Alfred Greven, directeur de la Continental, lui propose l'adaptation du roman policier du belge Stanislas André-Steeman, «Six hommes morts», film qui sera tourné par Georges Lacombe, *Le Dernier des six*. Au vu du résultat, Greven confie à Clouzot la réalisation de la suite : ce sera *L'Assassin habite au 21*.

Très réussi, ce premier long métrage de Clouzot vient donc après plusieurs années d'expériences dans le métier et annonce son chef d'œuvre noir que sera *Le Corbeau.*

Sources :

- Guide des films, sous la direction de Jean Tulard, Ed° Lafont
- Image et sons N° 377
- Positif N° 638

Henri-Georges Clouzot (1907 - 1977)

Henri-Georges Clouzot naît à Niort, le 20 novembre 1907. Après un parcours universitaire classique, il devient tout d'abord journaliste, puis se tourne vers le cinéma et devient assistant réalisateur pour Litvak et E.A. Dupont. Il supervise en Allemagne (1930-1933) la version française de quelques films, tout en adaptant des scénarii, notamment pour Henri Decoin (*Les Inconnus dans la maison*, 1942) et Georges Lacombe (*Le Dernier des six*, 1941).

Il écrit également des pièces de théâtre et réalise en 1942 son premier film : *L'Assassin habite au 21*, tout en restant également son propre scénariste et dialoguiste.

Il réalise ensuite, en 1943, le très controversé *Le Corbeau*, aujourd'hui considéré comme l'un de ses meilleurs films, mais qui met à l'époque sa carrière en péril : il est en effet professionnellement suspendu à vie. Cependant, l'intervention d'amis influents, Pierre Bost, Jacques Becker, Henri Jeanson, lui permet d'exercer à nouveau son métier, et d'obtenir, grâce à ses réalisations suivantes, un certain nombre de récompenses : prix de la mise en scène à Venise pour *Quai des orfèvres* (1947), Lion d'or à Venise pour *Manon* (1949), Palme d'or à Cannes pour *Le Salaire de la peur* (1953), prix Louis Delluc pour *Les Diaboliques* (1955).

Clouzot est connu pour être extrêmement perfectionniste, au point parfois de s'être montré tyrannique avec certains acteurs. Il est aussi réputé pour sa vision pessimiste de la société, façonnant au fil de ses films des satires virulentes de la bourgeoisie, de son hypocrisie et de sa mesquinerie. Les personnages qu'il met en scène sont en général corrompus et misérables, mais l'amour, leur ultime voie de secours, vient en général contrebalancer le pessimisme du cinéaste (on peut citer par exemple Denise et le Dr Germain, réunis par leur enfant dans *Le Corbeau*, ou Manon et des Grieux, qui restent amoureux malgré leur descente aux enfers dans *Manon*).

En 1964, pendant le tournage de *L'Enfer*, Clouzot est victime d'un infarctus ; le film reste inachevé, mais le scénario sera repris trente ans plus tard par Claude Chabrol. Henri-Georges Clouzot meurt à Paris, le 12 janvier 1977.

Filmographie

1931 : La Terreur des Batignolles (Court métrage)
1942 : L'Assassin habite au 21
1943 : Le Corbeau
1947 : Quai des Orfèvres
1949 : Manon
1950 : Miquette et sa mère
1953 : Le Salaire de la peur
1955 : Les Diaboliques
1956 : Le mystère Picasso
1957 : Les Espions
1960 : La Vérité
1964 : L'enfer (inachevé)

Source

- Cinéma N°264, décembre 1980
- http://www.fluctuat.net/2273-Quai-des-Orfèvres-Henri-Georges-Clouzot : critique d'Anthony Dufraisse.
- Positif N0499 ; septembre 2002
- Dictionnaire du cinéma – Jean Loup Passek, Larousse

LUNDI 21 MAI - 21H15 - CINEMAS STUDIO

Hommage à Henri-Georges Clouzot
Une soirée, deux films

Les Diaboliques

de Henri-Georges Clouzot

(1954)

France / Noir et blanc / 1h50

Réalisation : Henri-Georges Clouzot
Scénario, adaptation et dialogues : H. G. Clouzot, Jérôme Geromini, René Masson et Frédéric Grendel d'après P. Boileau et T. Narcejac
Photographie : Armand Thirard
Décors : Léon Barsacq
Musique : Georges Van Parys
Interprétation :
Nicole : Simone Signoret
Christina : Vera Clouzot
Michel : Paul Meurisse

Michel Dessalle dirige un pensionnat de garçons avec sa femme Christina et sa maîtresse Nicole. L'homme est odieux, despotique et les deux femmes s'unissent pour le tuer. Après l'avoir drogué, elles le noient dans une baignoire, puis jettent son corps dans la piscine. Mais le cadavre disparaît…

« *Ce n'est pas une histoire de fou, c'est une histoire diabolique* » promet la bande annonce du film, réalisé en 1954, pour la sortie en salle de ce nouveau film de Clouzot (après *L'Assassin habite au 21*, *Le Corbeau*, *Quai des Orfèvres* et *Le Salaire de la peur*). Le film recevra un immense succès public et près de soixante-dix ans plus tard, il est toujours le préféré du public et le plus connu de son auteur.

L'histoire est celle du directeur d'un pensionnat pour garçons, qu'il dirige d'une main de fer. L'homme est particulièrement odieux envers sa femme et sa maîtresse toutes les deux professeures de l'établissement. Les deux femmes sont devenues amies et elles haïssent profondément cet homme qui abuse sans cesse de l'une et de l'autre. Adaptée du roman « Celle qui n'était plus là » de Pierre Boileau et Thomas Narcejac, cette histoire machiavélique réserve une belle surprise et quelques scènes où l'angoisse est bien là, terriblement envoutante.

Le film est servi par le meilleur du cinéma français de l'époque avec,

aux côtés de Simone Signoret et Paul Meurisse, tous les deux excellents, Charles Vanel, Pierre Larquey, Michel Serrault ou encore Noël Roquevert. Le tournage fut cependant difficile, à en croire les acteurs principaux. Simone Signoret avoua que c'était le seul mauvais souvenir de sa carrière et Paul Meurisse confia « *Clouzot n'avait pas d'humour et sa femme Véra était comédienne comme moi je suis nègre* ». Clouzot souhaitait en effet faire de sa femme une grande actrice mais de nombreuses personnalités du cinéma la trouvaient sans talent. La critique fut donc parfois assez virulente contre le personnage de Christina, jugé sans profondeur, ce qui n'empêcha pas André Bazin d'écrire dans les Cahiers du Cinéma qu'il s'agissait du « film le plus parfait de Clouzot ».

À noter que Hitchcock aurait aimé adapter le roman de Boileau et Narcejac mais que Clouzot réussit à acheter les droits seulement quelques heures avant le maître du suspense britannique. Les deux auteurs entreprirent alors d'écrire une autre histoire pour Hitchcock. Il s'agit de « D'entre les morts » que le grand Alfred a adapté sous le titre de *Vertigo*.

Biographie et filmographie : p. 207

LUNDI 28 MAI - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Soirée présentée par Thomas Anquetin

À Bout de souffle

De Jean-Luc Godard

(1959)

France / Noir et blanc / 1h30

© Carlotta

Réalisation : Jean-Luc Godard
Scénario : Jean-Luc Godard
Photographie : Raoul Coutard
Assistant réalisateur : Pierre Rissient
Musique : Martial Solal
Montage : Cécile Decugis

Interprétation :
Michel Poiccard : Jean-Paul Belmondo
Patricia : Jean Seberg
Parvulesco : Jean-Pierre Melville
Berrutti : Henri-Jacques Huet
Van Doude : Van Doude
Claudius Mansard : Claude Mansard
L'inspecteur de police : Daniel Boulanger

Michel Poiccard est un voyou. Après avoir volé une voiture et tué un policier, il se rend à Paris, où il retrouve Patricia, jeune étudiante américaine et vendeuse du New-York Herald Tribune *sur les Champs-Élysées. Commence alors une histoire d'amour et de trahison entre les deux.*

Jean-Luc Godard est un réalisateur issu de la Nouvelle Vague (terme lancé par Françoise Giroud dans un article de *L'Express* en 1958). Ce mouvement regroupe plusieurs « auteurs » insatisfaits de la redondance narrative et stylistique dans la production cinématographique hexagonale (que Truffaut pointe dans son article « Une certaine tendance du cinéma français », paru en 1954), rêvant tous de modernité et d'une résurgence artistique tangible. Le noyau dur de cette Nouvelle Vague provient principalement de la critique, avec les revues *Arts* et les *Cahiers du Cinéma*, et il se décline en deux pôles : l'un est esthétique (Rivette, Godard), tandis que l'autre est davantage narratif (Truffaut, Chabrol, Demy).

L'impact de ce mouvement s'explique en partie par « une conjonction de facteurs économiques, politiques et esthétiques », impliquant le respect de certains codes. Le principal étant probablement « la politique des auteurs » : les réalisateurs doivent obligatoirement faire des films personnels, « écrits et conçus uniquement par l'auteur », ayant comme support éditorial les *Cahiers du Cinéma*. Ce sont des films à petit budget, et pour cela les tournages en studio sont exclus (préconisation des décors naturels qui doivent retranscrire la personnalité de l'auteur) , l'équipe est réduite à son strict minimum et les acteurs sont non-professionnels ou très peu connus.

En 1959, après avoir réalisé cinq courts, Godard se lance dans la réalisation de son premier long-métrage *A bout de souffle* (appuyé par Truffaut et Chabrol auprès du producteur Georges Beauregard). Ce film, tourné à la hâte (moins d'un mois), « fait table rase de la psychologie, de la sociologie, de la logique, de la morale, et bien entendu du cinéma traditionnels. » En effet, l'œuvre de Godard manifeste formellement cette envie de césure, de rupture vis-à-vis de toutes les conventions cinématographiques passées.

Avant tout, Godard décide de réaliser sans découpages préétablis, laissant une grande part à l'improvisation, aux aléas du tournage, opposant ainsi le scénario-programme (préparation stricte du tournage) au scénario-dispositif (scénario qui s'élabore au fur et à mesure de la constitution même du film).

Godard part d'une histoire simple : une petite frappe vole une voiture à Marseille. Mais ce qui déclenche tout le récit n'est montré que durant quelques secondes (le meurtre du policier) alors qu'une vingtaine de minutes sont accordées à une simple conversation entre les personnages. *A bout de souffle* se présente comme une œuvre faussement indécise, autant dans la forme que dans l'écriture des personnages, errant dans la capitale, offrant une exploration quasi documentaire des lieux. Car la caméra les observe, mais ne cherche pas à les transformer en espaces purement cinématographiques.

Ainsi, le film va à l'encontre du cinéma classique qui ne présente qu'une vie d'action. Les scènes ne sont plus de simples prétextes à la création d'un événement. Ces « moments » ponctuent le réel des personnages, afin de les sortir de l'extraordinaire. Les personnages n'ont pas de destinées préétablies par l'auteur. La méthode du « entre » est appliquée au scénario. Il y a une perpétuelle recherche de « l'entre événement », créant des instants de latence qui sont plus révélateurs sur ce que le film entend nous dire. Ce récit, libéré du cadre et de la continuité narrative, permet d'ouvrir la puissance du quelconque. Le temps finit par avoir une emprise sur les personnages et le film n'apporte en soi aucune solution au récit, permettant de faire réfléchir ce qui fait exister les protagonistes. Il y a là une mise en exergue d'un cinéma dont le mouvement dramaturgique est quasi invisible. Les personnages découvrent leur destin en même temps

que les spectateurs, intégrant le monde réel de ces derniers dans le monde fictionnel des autres.

Godard s'emploie à user de ses connaissances techniques mais pour mieux les détourner. Son cinéma interpelle, en faisant feu de la tranquillité du regard du spectateur. Les règles dites « classiques » se retrouvent manipulées, bouleversées, éclatées. Il y a là la disparation d'une fluidité narrative, on nous donne à voir l'image au-devant de l'action, renvoyant à l'idée de réflexivité cinématographique. Il réinvente l'art de l'ellipse (avec le *jump cut*), brise toute continuité (par l'intermédiaire des faux-raccords) et interroge la citation au cinéma.

Le film de Godard est principalement caractérisé par cette spontanéité, cette esthétique de l'instantané, moderne et primitif à la fois. Godard renouvelle la matière filmique, cherchant à s'imprégner du monde dans lequel il vit et enregistrant « un maelström d'impressions visuelles et sonores qui vont de France Soir au New-York Herald Tribune, d'Eisenhower à De Gaulle, d'une Simca Sport à une Ford Thunderbird, d'un concerto de Mozart à un concert de klaxons, d'un couplet de Brassens à une composition de Martial Solal, d'un vers d'Apollinaire à un autre d'Aragon, d'une reproduction d'Auguste Renoir à une affiche d'Hollywood, d'une chambre d'hôtel à un bistrot parisien, d'une réplique de Sagan à un geste de Bogart.

Jean-Luc Godard (1930)

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

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

C'est sous la houlette de son professeur de lettres, Eric Rohmer, qu'il commence au début des années 50 à écrire dans la « Gazette du cinéma », avant de rejoindre l'équipe des « Cahiers du cinéma ». Après un séjour aux Etats Unis, il rentre en Suisse en 1954 et tourne ses premiers courts métrages (*Opération béton*, *Tous les Garçons s'appellent Patrick*, *Charlotte et son Jules*, *Une Histoire d'eau*, co-réalisé avec François Truffaut). En 1959, il réalise *À Bout de souffle*, critique du thriller américain, qui se caractérise par un montage déconcertant, de nombreux faux raccords et une vision quasi documentaire de Paris. Dans ses premières réalisations, il dessine un

monde de déracinés et de petits gangsters. En 1961, Godard épouse Anna Karina, actrice, dont la présence marque ses mises en scène : *Le Petit Soldat* (sa première apparition au cinéma) *Une Femme est une femme* (1961), *Vivre sa vie* (1962), *Bande à part* (1964) *Alphaville* (1965), *Pierrot le fou* (1965), jusqu'à *Made in USA* (1966), film qui marque sa rupture avec Anna Karina. En 1963, Godard tourne *Le Mépris*, considéré comme son premier film vraiment abouti.

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

En 1979, il revient au cinéma traditionnel avec *Sauve qui peut (la vie).* Encore une fois, la réflexion sur sa création, ses doutes, ses essais, forment la charpente de son cinéma. *Passion* (1982) se présentera d'ailleurs comme son traité poétique. Il y dévoile sa philosophie de l'emprunt culturel doublée d'une critique constructive des œuvres du passé. Cela le conduit dans *Je vous salue Marie* (1985) à mettre en parallèle le mystère que constitue son travail et une certaine idée du sacré.
En 1990, il réalise avec Alain Delon *Nouvelle vague*, parcours initiatique du cinéaste qui slalome d'une idée à l'autre, d'un concept abstrait à une évidence concrète, puis signe en 1994 un faux autoportrait *JLG/JLG*. En 1996, c'est un film très personnel sur la guerre en Bosnie qu'il réalise avec *For ever Mozart*. En 2001, *l'Eloge de l'amour* lui vaudra une sélection à Cannes. Il signera encore deux films l'un en 2004, l'autre en 2006. Son dernier long métrage, *Adieu au langage*, sort sur les écrans en 2014.

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

Filmographie sélective

1954 : Opération Béton
1960 : À Bout de souffle
1960 : Le Petit Soldat

1961 : Une Femme est une femme
1962 : Vivre sa vie
1963 : Les Carabiniers
1963 : Le Mépris
1964 : Bande à part
1964 : Une Femme mariée
1965 : Alphaville
1965 : Pierrot le fou
1966 : Masculin féminin
1966 : Made in USA
1966 : Deux ou trois choses que je sais d'elle
1967 : La Chinoise
1967 : Week-end
1968 : Le Gai Savoir
1968 : Un Film comme les autres
1968 : One plus one
1969 : British Sounds
1969 : Pravda
1969 : Vent d'est
1971 : Vladimir et Rosa
1972 : Tout va bien
1974 : Ici et ailleurs
1975 : Numéro deux
1975 : Comment ça va
1976 : Six fois deux
1979 : Sauve qui peut (la vie)
1982 : Passion
1983 : Prénom Carmen
1983 : Je vous salue Marie
1984 : Détective
1987 : Soigne ta droite
1987 : King Lear
1990 : Nouvelle Vague
1994 : JLG/JLG
1996 : For ever Mozart
2001 : Eloge de l'amour
2004 : Notre Musique
2006 : Vrai faux passeport
2008 : Socialisme
2014 : Adieu au langage

Sources :

- Collet Jean, « Cinéma d'aujourd'hui n°18 – Jean-Luc Godard », 1963
- Mandelbaum Jacques, « Jean-Luc Godard », 2007
- Truffaut François, « Une certaine tendance du cinéma français » in « Cahiers du Cinéma n°31 », janvier 1954

LUNDI 4 JUIN - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Carte blanche à l'association Henri Langlois :
Hommage à Emmanuelle Riva

Adua et ses compagnes

de Antonio Pietrangeli

1960

Italie / NB / 1 h 46 mn

© Les films du camélia

Réalisation : Antonio Pietrangeli
Scénario : Antonio Pietrangeli, Ettore Scola,
Ruggero Macari, Tullio Pinelli
Musique : Piero Piccioni
Photographie : Armando Nannuzzi
Décors : Luigi Scaccianoce
Montage : Eraldo Da Roma

Interprétation :
Adua : Simone Signoret
Lolita : Sandra Milo
Marilina : Emmanuelle Riva
Milly : Gina Rovere
Piero Salvagni : Marcello Mastroianni
Ercoli : Claudio Gora

La fermeture des maisons closes en Italie à la suite de la loi Merlin (déposée en 1948 par la sénatrice socialiste Angelina Merlin et adoptée définitivement en 1958) pousse quatre prostituées à se reconvertir dans la restauration avec l'aide d'un de leurs anciens clients.

Si tout se passe bien au début de cette nouvelle aventure, les difficultés rencontrées avec leur ancien client vont remettre en cause leur nouvelle vie.
Avec ce film, Antonio Pietrangeli dresse quatre magnifiques portraits de femmes.

Emmanuelle Riva (1927 – 2017)

Née le 24 avril 1927 dans les Vosges, au sein d'une famille d'origine italienne, Emmanuelle Riva s'est très vite passionnée pour le théâtre, jouant dans de nombreuses pièces du répertoire classique et contemporain. Remarquée par Alain Resnais sur une affiche de théâtre, elle devient en 1959

avec *Hiroshima mon amour* une vedette mondialement connue. Depuis elle n'a cessé de tourner (près de 40 films) tout en poursuivant une carrière théâtrale. L'un de ses derniers films, *Amour* de Michael Haneke en 2012 lui a valu l'Oscar de la meilleure actrice. En 2016, à l'âge de 89 ans elle tournait encore un film en Islande. Elle décède le 27 janvier 2017 à Paris.

Antonio Pietrangeli (1919 – 1968)

Né à Rome le 19 janvier 1919, Antonio Pietrangeli fait des études de médecine, mais n'exercera que très peu de temps cette profession. Passionné de cinéma, il collabore auprès de différents journaux, comme la revue contestataire *Cinema* et *Bianco e nero,* organe du Centre expérimental du cinéma de Rome, où il y rencontre les futurs grands réalisateurs du cinéma italien (Carlo Lizzani, Guiseppe De Santis, Luchino Visconti et d'autres). En 1941, il est appelé par Luchino Visconti pour participer à l'élaboration du scénario *d'Ossessione.* En août 1942, il signe un article dans *Blanco e nero,* mettant l'accent sur l'urgente nécessité d'inventer « une manière personnelle de regarder la réalité en face ».

À la Libération, il s'engage sur les chemins de la révolution néoréaliste et travaille sur de nombreux scénarios avec Pietro Germi, Roberto Rossellini, Alberto Lattuada… En 1945, titulaire de la rubrique de critique cinématographique de l'hebdomadaire *Star,* il y défend l'idée que « *le phénomène cinématographique présente un intérêt qui va au-delà du fait qu'un film puisse être ou ne pas être une œuvre d'art : c'est-à-dire un intérêt social, moral et politique* ». Et il ajoute : « *Si l'on considère qu'un film n'est pas seulement l'expression d'opinions individuelles mais aussi l'expression des tendances morales ou politiques d'un système, d'une classe, d'un peuple, on s'apercevra tout de suite qu'un film, même dépourvu d'intérêt artistique, est toujours porteur de significations qui révèlent une mentalité, un goût collectif, en fait une civilisation* ». Propos qui résument sa vision de ce que doit être le cinéma, son cinéma.

C'est dans ce contexte qu'il tourne son premier film en 1953, *Du Soleil dans les yeux,* qui contient les thèmes et les éléments que nous retrouverons dans la plupart des ses autres films. Son choix délibéré de représenter les problèmes que pose l'émancipation de la femme dans la société italienne, fait de Pietrangeli (surnommé « Directeur des femmes ») un témoin original de l'évolution de cette société.

Du Soleil dans les yeux est un vrai mélodrame ancré dans la réalité socio-politique de l'Italie des années 50 : Celestina, qui vit dans une région déshéritée, monte à Rome pour y trouver du travail.

Son film sans doute le plus réussi et le plus connu en France, *Je la connaissais bien …* tourné en 1965 reprend le thème de l'égarement d'une jeune provinciale : Adriana (Stefania Sandrelli) fille de paysan qui rêve de devenir star de cinéma. Ses personnages féminins sont jeunes et Pietrangeli oriente la mise en scène

vers leurs désirs, leurs frustrations, et leurs désespoirs dans le contexte social du boom économique de l'Italie.

Il utilisait souvent une structure narrative fragmentée, avec flash-back, soulignant l'aspect mélancolique de ses histoires, la musique tenant une place importante dans ses films.

De 1953 à 1966, il réalise douze films et décède de façon accidentelle en 1968 pendant le tournage d'un film, *Quand, comment et avec qui ?* qui fut terminé par Valério Zurlini.

Filmographie comme réalisateur

1953 : Du Soleil dans les yeux (*Il sole negli occhi*)
1954 : Amours d'une moitié de siècle (*Amori di mezzo secolo*), le segment intitulé Girandola 1910
1955 : Le Célibataire (*Lo scapolo*)
1957 : Souvenir d'Italie
1958 : Les Époux terribles (*Nata di marzo*)
1960 : Adua et ses compagnes (Adua e le compagne)
1961 : Les Joyeux Fantômes (*Fantasmi a Roma*)
1963 : La Fille de Parme (*La Parmigiana*)
1963 : Annonces matrimoniales (*La Visita*)
1964 : Le Cocu magnifique (*Il magnifico cornuto*)
1965 : Je la connaissais bien (*Io la conoscevo bene*)
1966 : Les Ogresses (*Le Fate*), film à sketches
1969 : Quand, comment et avec qui ? (*Come, quando, perchè*) (terminé par Valerio Zurlini)

Filmographie comme scénariste d'autres réalisateurs

1943 : Les Amants diaboliques (*Ossessione*), (Luchino Visconti)
1945 : La Nostra guerra, (*Alberto Lattuada*)
1947 : Gioventù perduta, (*Pietro Germi*)
1948 : La Terre tremble (*La Terra trema*), (Luchino Visconti)
1948 : Amanti senza amore, (*Gianni Franciolini)*
1948 : Fabiola (*Alessandro Blasetti*)
1949 : Les Derniers jours de Pompéi, (Marcel L'Herbier)
1949 : Anselme est pressé (*La Sposa non può attendere*), (Gianni Franciolini)
1950 : Due mogli sono troppe, (Mario Camerini)
1950 : Quel Fantasma di mio marito, (Camillo Mastrocinque)
1951 : Dernier Rendez-vous (*L'ultimo incontro*), (Gianni Franciolini)
1952 : La Louve de Calabre (*La Lupa*), (Alberto Lattuada)
1952 : Europe 51, (Roberto Rossellini)
1954 : Où est la liberté ? (*Dov'è la libertà ?),* (Roberto Rossellini)
1961 : Il Carabiniere a cavallo, (Carlo Lizzani)

Source :

Revue d'études italiennes « Italies » - N° 3 – 1999 – Article de Jean Claude Bousquet.

Texte : Paul Neilz

VENDREDI 8 JUIN - 18H30 - MEDIATHEQUE DE LA RICHE

Entrée gratuite

Les Vacances de M. Hulot

De Jacques Tati

(1953)
France, Noir et blanc, 1h36
Prix de la critique Cannes et Prix Louis Delluc.

Réalisation : Jacques Tati
Scénario : Jacques Tati, J.. Lagrange et Henri Marquet
Photogaphie : Jacques Mercanton, Jean Mousselle
Montage : Baron, Bretoneiche et Grassi.
Décors : Henri Schmitt
Musique : Alain Romans

Interprétation
M. Hulot : Jacques Tati
Martine : Nathalie Pascaud
La tante : Michèle Rolla
L'Anglaise : Valentine Camax
M. Fred : Louis Perrault

M. Hulot, un sympathique célibataire farfelu, décalé, part en vacance à la mer avec son antique automobile. Sans le vouloir, il provoque catastrophe sur catastrophe. Son comportement hors norme va lui attirer l'antipathie et la méfiance de presque tout le monde, à part les enfants, la jolie Martine et une vieille dame anglaise.

Les Vacances de M. Hulot, deuxième long métrage de Tati, après *Jour de fête*, est une date dans l'histoire du cinéma, un film précurseur de la Nouvelle vague en ce qu'il sort de tout académisme. C'est également le film de la naissance du personnage de Hulot, grand dégingandé avec sa pipe, ses pantalons trop courts et ses gaffes à répétition. Jacques Tati se voulait fils et continuateur des grands cinéastes du burlesque et de la pantomime. C'est bien ce qu'est M. Hulot, un personnage du cinéma muet échappé dans le monde du parlant.

Si le film est techniquement parlant, il est avant tout sonore : la parole n'est ici jamais achevée ou vraiment signifiante, ce n'est pas par l'usage du verbe que naît le comique, mais de situations banales et quotidiennes dans lesquelles un décalage ou une bizarrerie s'immisce. La bande son est avant tout celle des bruits des vacances au bord de la mer. Les bribes de dialogues et les bribes de bruits réels composent une bande son riche, qui va de l'élément réaliste

au décalage complet. En effet, Tati use d'un procédé comique qui se retrouvera dans ses films suivants : une synchronisation son / image créatrice d'effets comiques. Un exemple dans *Les Vacances de M. Hulot* : le rappel à l'ordre par son épouse en voix off.

Hulot est sentimental, a un aspect triste et n'est jamais pris au sérieux. Il souhaite simplement profiter de ses vacances mais se heurte à l'incompréhension de personnes qui, même en vacances, peinent à lâcher prise et ne comprennent pas ce dilettante maladroit. Hulot est un révélateur de l'esprit du groupe social qui l'entoure. Un groupe dont Tati, via M. Hulot, dresse un portrait satirique mais sans méchanceté.

Certaines scènes du film sont inoubliables, comme celle de la leçon de tennis.

Jacques Tati (1907 - 1982)

Jacques Tatischeff, dit Tati, est un acteur et réalisateur français, dont la filmographie, sur presque trente ans, n'est pas très importante par le nombre de films mais représente un jalon dans l'histoire du cinéma.

Il devient d'abord encadreur, comme son père, après avoir suivi les enseignements de l'Ecole des arts et métiers. Il est très sportif, pratiquant de nombreuses disciplines, notamment celle des arts du cirque et du mime. Lui vient l'idée de filmer ses numéros comiques de mime, estimant que de la pantomime au cinéma il n'y a qu'un pas. Ainsi tourne-t-il son premier court métrage en 1932, *Oscar, champion de cirque*. D'autres courts métrages suivront, mais dont il sera seulement acteur et scénariste.

Après la guerre, il travaille au music-hall et décroche des petits rôles, en tant qu'acteur, notamment dans *Sylvie et le fantôme* et *Le Diable au corps* de Claude Autant-Lara. La même année, en 1947, il remplace René Clément, malade, à la réalisation, sur le tournage de *L'Ecole des facteurs,* dont il était scénariste et acteur. Ce sera l'antichambre de son premier long métrage, *Jour de fête,* tourné pour améliorer la faible rentabilité du court métrage. Malgré le scepticisme des distributeurs, rebutés par le comique très particulier de cette chronique villageoise, Tati sort finalement son premier long métrage, produit en coopérative, et connaît immédiatement le succès tant auprès du public que de la critique, à la fois en tant que cinéaste et en tant qu'acteur. En tournant *Jour de fête* Tati souhaite renouer avec le cinéma burlesque muet et tourner le premier film français en couleur, avec un tout nouveau procédé couleur, le Thomson-Color. Quant au son, il fut capté avec un magnétophone. Le tournage eut lieu à Sainte Sévère (Indre), avec les villageois. Vu la réussite commerciale et artistique de *Jour de fête*, certains auraient souhaité que Tati décline plusieurs films avec le facteur en une sorte de série, mais Tati refusa et créa un nouveau personnage décalé, distrait et inadapté, M. Hulot, double du réalisateur qui apparaitra ensuite dans tous ses films jusqu'à *Trafic* (*Parade*,

son dernier film, sera avec Tati mais sans Hulot)

Il poursuit avec *Les Vacances de M. Hulot*, transposition dans une station balnéaire, des mésaventures comiques du décalé M. Hulot, grand bonhomme maladroit incarné par Tati lui-même. Il disait connaître plusieurs M. Hulot et c'est son voisin, qui se prénommait réellement M. Hulot, architecte de son métier et grand-père de Nicolas Hulot, qui a directement influencé Jacques Tati. Là encore, le film est acclamé. À tel point qu'Hollywood cherche à l'attirer. Il s'y rend à deux reprises en 1954 et fait quelques numéros de pantomime sportive pour la télévision, mais ne souhaite pas tourner pour le cinéma aux Etats-Unis, préférant vivre en France et utilser ses méthodes qu'il qualifiait lui-même d'artisanales. En 1958, Tati obtient un Oscar grâce à *Mon Oncle*. Malgré tout, le malentendu entre lui et les producteurs, toujours peu enclins à apprécier l'originalité de son style, grandit. Or, cela ne fera pas fléchir Tati qui, au contraire, n'aura de cesse d'affirmer l'originalité de son art. La « patte » Tati consiste à utiliser beaucoup le plan large et à insérer, simultanément, plusieurs gags à l'écran. Le son fait l'objet d'un traitement particulier : le langage des mots est remplacé par celui des bruits et des sons environnants, qui, du coup, deviennent signifiants. Si ses gags conservent l'aspect burlesque, Tati en ôte l'irrationalité : chez lui, le gag évolue selon la mécanique du burlesque mais en étant crédible, en s'expliquant par les interactions entre le personnage et son environnement. Tati rit et fait rire du monde tel qu'il est.

Les jeux entre le son et l'image à l'origine de nombreux gags, notamment quand le bruit d'un événement est couplé avec les images d'un autre. Par exemple, dans *Les Vacances de M. Hulot*, quelqu'un descend l'escalier et à chacun de ses pas sur les marches correspond le bruit d'une balle de ping-pong qui rebondit, hors champ. Ce procédé est présent dans tous les films de Tati. Autre exemple, dans *Playtime*, la scène de la salle d'attente est l'occasion d'un jeu de plusieurs synchronisations de ce type. Au fil de ses films, Tati travaille de façon très particulière la bande son, qu'il considérait comme étant trop souvent le parent pauvre des films burlesques. Ceci s'explique surtout selon lui par la grande importance accordée au verbe, or, chez Tati, la parole, pas toujours intelligible (loin s'en faut) n'est, selon la formule de Georges Sadoul, «qu'un bruit parmi d'autres». Ce sont souvent les bruits de la vie quotidienne qui tiennent lieu de parole, depuis Jour de fête jusqu'à Parade

Dans *Playtime*, Tati dénonce avec humour un monde moderne déshumanisé, faits d'espaces clos, de gris, de gadgets automatisés et de lumières au néon. Pourtant, le film n'est pas morose car Tati invite à rire de ce monde qui est le nôtre et Hulot apporte une bonne dose de décalage et d'humour.

Un autre élément de la « patte » de Jacques Tati, très présent notamment dans *Playtime*, est de ne pas attirer l'oeil du spectateur sur un unique gag mais de filmer en plans larges au sein desquels s'inscrivent simultanément plusieurs micros gags

du quotidien. L'humour est discret, le cinéaste mise sur la capacité d'observation, de regardeur attentif, du spectateur.

Il tourne *Trafic* en 1971, qui met en scène un dessinateur de voitures qui doit présenter sa dernière invention, un camping-car truffé de gadgets, au Salon de l'automobile. L'amour de Tati pour les véhicules, voitures bidouillées en tous genres, est une constante de son œuvre. Chassé du Salon, il part, préférant les petites routes aux nationales. Cette balade bucolique d'Amsterdam à Paris, ponctuée de gags et empreinte de poésie, est une très jolie critique de « l'homo mecanicus ».

Parade, en 1973, est le dernier film de Tati. Il n'est plus Monsieur Hulot mais le monsieur Loyal d'un cirque, auquel il rend hommage Tati revient à son amour du music hall, du cirque, du mime ; Le film est tourné avec très peu de moyens, *Playtime* ayant coûté très cher mais très peu rapporté. Une des particularités de Tati est que, plus il eut de budget pour tourner, moins ses films rencontrèrent le succès. Suite à l'échec commercial de *Playtime*, sa société de production fit faillite et Tati perdit les droits sur son film. Il ne tourna alors plus que deux films avec une production hollandaise pour *Trafic* (1971) et suédoise pour *Parade* (1974)

Jacques Tati avait écrit un scénario, « L'Illusionniste », écrit d'après *Mon Oncle*. Ce film, prévu sans le personnage de m. Hulot, ne fut jamais tourné. *L'Illusionniste*, film d'animation réalisé par Sylvain Chomet en 2010 est un bel hommage au cinéma de Tati. Il a marqué et inspiré de nombreux artistes et reçut, en 1961, un vibrant hommage de celui qu'il admirait par-dessus tout, Buster Keaton : «Actuellement, je ne vois guère que Jacques Tati pour tirer son épingle du jeu : il a su créer un personnage, drôle selon la situation dans laquelle il se trouve, et enchaîne donc avec le point où nous en étions restés il y a quelque quarante ans».

Filmographie (comme réalisateur)

Courts-métrages

1935 : Gai Dimanche, coréalisé avec Jacques Berr
1938 : Retour à la terre (film perdu)
1947 : L'École des facteurs
1978 : Forza Bastia, coréalisé avec Sophie Tatischeff

Longs métrages

1947 : L'Ecole des facteurs
1949 : Jour de fête
1935 : Les Vacances de M. Hulot
1958 : Mon oncle
1967 : Playtime
1971 : Trafic
1974 : Parade

Sources

- Dictionnaire du cinéma, sous la direction de Jean Lou Passek, Larousse, Paris
- Armand J. Cauliez, « Tati », Ed° Cinéma d'aujourd'hui, Paris, 1962
- Stéphane Goudet Jacques Tati, de François le farceur à Monsieur Hulot, Ed Cahiers du cinéma / CNDP

LUNDI 11 JUIN - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Ciné-concert
En partenariat avec la Cinémathèque de Toulouse

La Vendeuse de cigarettes du Mosselprom (*Papirosnitsa ot Mosselproma*) de Iouri Jeliaboujski

(1924)
URSS Noir et blanc 1h52
Une restauration de la Cinémathèque de Toulouse

© La Cinémathèque de Toulouse

Réalisation : Iouri Jeliaboujski
Scénario : Alexei Faiko et Fedor Otsep
Photographie : Iouri Jeliaboujski
Décors : Sergei Kozlovski et Vladimir Balioujek
Interprétation :
Zina, la vendeuse de cigarette : Ioulia Sontseva
L'aide comptable : Igor Ilinski
Latouguine, le cameraman : Nikolai Tsereteli
L'Américain Oliver Mac Bright : M. Tsybulski

Zina est vendeuse de cigarettes au Mosselprom, entreprise d'Etat implantée à Moscou. Bien qu'il ne fume pas, le comptable Mitiouchine lui achète tous les jours des cigarettes car il est très amoureux d'elle. Un jour, un tournage a lieu dans la rue où travaille Zina. Le cameraman Latouguine tombe alors sous le charme de la jeune fille et lui propose de devenir actrice. Au studio, elle rencontre le responsable d'une firme américaine, Mac Bright, qui tombe à son tour amoureux d'elle et lui propose un rôle.

Présenté lors de sa sortie en 1924 comme la première comédie soviétique, le film *La Vendeuse de cigarettes du Mosselprom* fut l'un des grands succès de la saison en URSS, où il bénéficia d'une large diffusion. Mais les aventures de la jeune Zina, qui découvre les coulisses du 7e art en tombant amoureuse du cameraman, furent accueillies plus fraîchement par la critique. Le film fut jugé trop léger et idéologiquement « inconsistant ». La critique reprocha à Jeliaboujski d'accorder trop d'importance à la vie quotidienne soviétique dans ce qu'elle a de plus banal. Mais comme il était impossible de rire de personnages d'exception, et encore moins de responsables politiques, les réalisateurs, souhaitant aborder la

comédie, n'avaient d'autre choix que de représenter des gens simples. Cette comédie, tournée à Moscou en décors naturels, est un témoignage remarquable d'une partie très originale de la production soviétique des années 1920. Il s'agit en effet de l'un des tout premiers films produits par la Mejrabpom-Rus, studio semi-privé, qui réussit à concilier autonomie, engagement politique et innovation artistique et fit tourner les meilleurs artistes de l'époque (Protazanov, Poudovkine, Boris Barnet pour n'en citer que quelques-uns).

La Vendeuse de cigarettes est par ailleurs emblématique de la place centrale que la Mejrabpom accordait aux comédiens : Iouri Jeliaboujski, l'un des fondateurs de ce studio, choisit en effet pour son film des acteurs connus, pour la plupart issus du théâtre. Le film est également un document unique sur le Moscou des années 1920 avant les grandes transformations urbaines de la période stalinienne. Ce film conservé à la Cinémathèque de Toulouse a fait l'objet d'une restauration qui a été confiée au laboratoire l'Immagine Ritrovata de Bologne.

A noter qu'à sa sortie le film ne fut pas présenté à l'étranger et qu'il fait partie d'un pan entier du cinéma soviétique que l'Occident a ignoré pendant de longues années.

Iouri Jeliaboujski (1888-1955)

Iouri Jeliaboujski est né en 1888 à Tbiliss en Géorgie. Il est élevé dans un milieu intellectuel et artistique (sa mère Maria Fedorovna Andréiéva, célèbre actrice de théâtre est la compagne de Gorki), et fréquente très jeune les leaders révolutionnaires. Il débute au cinéma en 1916 comme assistant d'Alexandre Volkov. Pendant la révolution de 1917, il filme les actualités et travaille ensuite dans diverses firmes privées comme scénariste et surtout chef opérateur. Dès 1918, il dirige le Collectif ouvrier de la production du studio Rus et est l'un des fondateurs de la Mejrabpom-Rus. Après avoir collaboré à plus d'une vingtaine de films, il passe à la réalisation en 1919 avec *La petite Fille aux allumettes*. Puis il réalise un grand nombre de films d'éducation politique ou sociale, scientifique ou technique. Mais l'essentiel de sa carrière a lieu à partir de 1924 avec *La Vendeuse de cigarettes du Mosselprom*. Après *Le Maître de poste*, magistral d'émotion et de vérité, il poursuit sa carrière de réalisateur tout en dirigeant les premiers films d'animation soviétiques. A l'arrivée du parlant il retourne au documentaire. Pendant la Seconde Guerre mondiale il filme pour l'armée et, la paix revenue, il réalise des portraits filmés des grands peintres soviétiques, tout en enseignant au VGIK. Il meurt à Moscou en 1955.

Le film sera présenté en ciné-concert, accompagné au piano par Raphaël Howson. Il a étudié le piano au conservatoire de Tulle puis aux conservatoires de Toulouse et de Rueil-Malmaison. Il accompagne depuis 2005 des films muets à la Cinémathèque de Toulouse et dans divers festivals.

Filmographie :
1919 : La petite Fille aux allumettes
1924 : **La Vendeuse de cigarettes du Mosselprom**
1925 : Le Maître de poste
1927 : La Victoire d'une femme
1928 : Un homme est né
1929 : Défense d'entrer dans la ville

Source :
Dossier réalisé par la Cinémathèque de Toulouse