CINEMATHEQUE DE TOURS
HENRI LANGLOIS

Saison 2011 - 2012

Ca catalogue a été édité à 140 exemplaires,
numérotés de 1 à 140.

N° / 140

Cinémathèque de Tours, 7 rue des Tanneurs 37000 Tours – 02 47 39 04 97
www.cinematheque-tours.fr

Responsable de la programmation et de la publication : Agnès Torrens. Rédaction : Marie Adès, Nathan Aulin, Clémence Delaroche, Jean-Baptiste Giuliani, Olivier Lachaume, Elsa Loncle, Paul Neilz, Feng Siyi, Agnès Torrens. Mise en page : Elsa Loncle. Couverture : Alexandre Saint Pol. Impression : Imprimerie municipale. Photos : droits réservés. Remerciements à Serge Bodin, Alain Bonnet, Denis Deflin, Louis D'orazio, Denis Jourdin, Samantha Leroy, Bruno Lonchampt, Paul Neilz.

SOMMAIRE

La Maison de la rue Troubnaï, de Boris Barnet p. 7

Le Lutteur et le clown, de Boris Barnet p. 10

La Jeune fille au carton à chapeau, de Boris Barnet p. 12

Maine Océan, de Jacques Rozier p. 14

Adieu Philippine, de Jacques Rozier p. 17

Fifi Martingale, de Jacques Rozier p. 19

L'Impératrice Wang Kwei fei, de Kenji Mizoguchi p. 21

Conte d'été, de Eric Rohmer p. 25

Fin d'automne, de Yazujiro Ozu p. 30

The Puppets Show p. 32

La Volonté du mort, de Paul Léni p. 34

Le Fantôme de l'opéra, de Rupert Julian p. 37

Le Rendez-vous des quais, de Paul Carpita p. 39

Pêche d'un étang dans l'Indre, de Joseph Limousin p. 42

L'Homme d'Aran, de Robert Flaherty p. 42

Vendanges en Indre-et-Loire, de René Deroche p. 46

Symphonie paysanne, de Henri Storck p. 46

Une Journée particulière, de Ettore Scola p. 49

Les Tueurs, de Robert Siodmak p. 52

El Camino, de Ishtar Yasin p. 55

Une Femme cherche son destin, de Irving Rapper p. 58

La Garce, de King Vidor p. 60

La Terre tremble, de Luchino Visconti p. 64

Kaos, de Paulo et Vittorio Taviani p. 67

Conte d'hiver, de Eric Rohmer p. 71

Ab Irato, sous l'empire de la colère, de Dominique Boccarossa p. 73

Gare centrale, de Youssef Chahine p. 76

Le Destin, de Youssef Chahine p. 81

Adieu Bonaparte, de Youssef Chahine p. 83

Nocturne indien, de Alain Corneau p. 85

Programme Retour de flamme p. 89

Le Christ s'est arrêtré à Eboli, de Francesco Rosi p. 90

Œdipe Roi, de Pier Paolo Pasolini p. 93

L'Affaire du courrier de Lyon, de M. Lehman et C. Autant-Lara p. 96

Fantasia, de Walt Disney p. 100

Le petit Chapiteau, de Joris Ivens p. 102

Paris la belle, de Pierre Prévert p. 102

Voyage surprise, de Pierre Prévert p. 104

Le Crime de monsieur Lange, de Jean Renoir p. 107

Au Bonheur des dames, de Jean Duvivier p. 111

L'Arlésienne, de André Antoine p. 115

Festival cinéma asiatique p. 119

Le Journal d'un curé de campagne, de Robert Bresson p. 120

Conte de printemps, de Eric Rohmer p. 122

La Femme au corbeau, de Frank Borzage p. 123

Ecrit sur du vent, de Douglas Sirk p. 127

Le Temps d'aimer et le temps de mourir, de Douglas Sirk p. 131

Mirage de la vie, de Douglas Sirk p. 133

Jane Eyre, de Robert Stevenson p. 135

Il était une fois dans l'ouest, de Sergio Leone p. 137

Si Paris l'avait su, de Terence Fisher p. 140

Soirée Buster Keaton p. 143

Carmen Jones, de Ottao Preminger p. 148

Le premier Maître, de Andreï Mikhalkov - Konchalovsky p. 153

Soirée Lionel Tardif p. 156

Eté précoce, deYasujiro Ozu p. 159

Cadet d'eau douce, de Buster Keaton p. 163

EDITORIAL

C’est avec bonheur que notre ville va vivre une nouvelle saison de la Cinémathèque de Tours, avec toujours cette promesse renouvelée de découvertes, d’émotions, de rencontres, d’échanges et de plaisirs partagés.

Il faut rappeler l’importance de la mission de la Cinémathèque, et saluer le travail de celles et ceux qui la font vivre, année après année.

Appréhender l’histoire du cinéma, saisir comment s’est peu à peu construit le langage cinématographique, permet, à la faveur d’une nécessaire distance analytique, de développer un certain sens critique devant le « tout image ». Une des missions de la Cinémathèque est ainsi d’éduquer, de rendre le spectateur acteur, de susciter des interrogations, pourquoi pas des débats, et d’éveiller les consciences.

Mais ici, il est question aussi du plaisir du cinéma ! On peut se laisser surprendre par la modernité d’un film muet, s’extasier devant la beauté des images, des décors ou encore découvrir des films rares, oubliés, qui ont pu être «reniés» pendant un temps, avant d’être redécouverts et plus justement appréciés.

Enfin, à travers le cinéma, n’abordons-nous pas l’histoire, la littérature, la peinture, la musique, la géographie, la psychologie, et bien d’autres choses encore qui nous ouvrent tout simplement au monde, aux autres ?

Pour toutes ces raisons, et parce que la Cinémathèque a toute sa place dans le « paysage culturel local », la Ville de Tours a depuis toujours soutenu son engagement.
La nouvelle programmation, au travers de sa grande diversité, laisse en tous cas augurer à nouveau de très beaux moments, avec notamment une place particulière qui sera faite au cinéma russe, le regard croisé de deux grands cinéastes, Eric Rohmer et Yazujiro Ozu, des hommages à Jacques Rozier, Youssef Chahine, Douglas Sirk ou Jacques Prévert…, des films inédits, des conférences, des projections de documentaires, des propositions pour le jeune public, etc. Chacun pourra assurément y trouver de quoi satisfaire sa curiosité !

Il faut se féliciter en outre des partenariats que la Cinémathèque cultive toujours avec son « environnement », comme en témoignent les liens noués avec les cinémas Studio, Eurogusto, le festival «Désir, désirs», pour ne citer que ceux-là.

Je veux enfin adresser un message de remerciement à toute l’équipe de la Cinémathèque, dont je sais l’engagement et le professionnalisme, réunie autour d’Agnès Torrens, et saluer le travail accompli pour la préparation de cette nouvelle saison. J’invite les Tourangeaux à répondre encore plus nombreux à leur invitation et souhaite un plein succès à cette nouvelle saison !

Jean Germain
Maire de Tours
Premier Vice-Président de la Région Centre

LUNDI 26 SEPT. 2011 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

SOIRÉE D'OUVERTURE – Cycle Boris Barnet

Ciné-concert par la compagnie Dard'art

Musique russe composée et interprétée par Vadim Sher (piano)
et Dimitri Artemenko (violon)

La Maison de la rue Troubnaïa (*Dom na Trubnoy*)

de Boris Barnet
1928
URSS / muet / NB / 64'

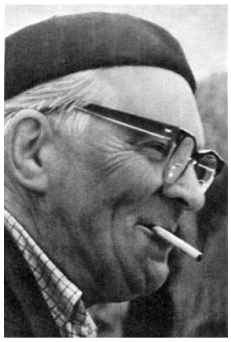
Réalisateur : Boris Barnet
Scénario : B. Zoritch et A. Mariengof
Images : Evgueni Alekseev
Décors : Sergueï Kozlovsky

INTERPRETATION
Paranya Pitunova : Vera Maretskaïa
Maricha, femme de chambre : Anelle Soudakevitch
Fénia, déléguée : Ada Voïtsik
Le coiffeur : Vladimir Foguielj
Sa femme : Elena Tiapkina
Sémène Byvalov, chauffeur : Vladimir Batalov
Liadov : Sergueî Komarov

A 19 ans, la jeune Paranya quitte son village pour Moscou où elle doit retrouver son oncle. Elle n'y parvient malheureusement pas. Elle rencontre Byvalov, un jeune homme de son village, qui l'héberge chez lui rue Troubnaïa. Le coiffeur Golikov et sa femme, cherchent désespérément une femme de ménage non syndiquée. Ils voient en Paranya la candidate idéale, qui, rapidement, se retrouve exploitée par le couple aussi bien au sein de leur domicile que dans le salon de coiffure. Elle rencontre Fénia, la déléguée syndicale de l'immeuble qui la prend sous son aile.

La Maison de la rue Troubnaïa est un film de commande qui devait inciter les citoyens à prendre part aux élections du Soviet de Moscou. Pour notre plus grand plaisir aujourd'hui, il fut considéré comme peu réussi par les commanditaires. C'est-à-dire que Barnet parvient à faire un film personnel malgré les contraintes imposées. *La Maison de la rue Troubnaï* signe aussi le retour de Boris Barnet dans la comédie. Une nouvelle fois, il met en scène la société pendant la période de la NEP (Nouvelle Politique Economique), en s'attaquant cette fois aux nouveaux riches qui ne respectent pas les droits syndicaux. Cependant, il est difficile dès le début de voir le coiffeur Golikov comme un tyran. En effet, on éprouve de la pitié pour cet homme qui doit s'occuper de toute la maison sans l'aide de sa femme. Barnet n'emploie pas les procédés récurrents de l'époque. Il évite les gros plans, les détails symboliques ainsi que les situations critiques. C'est avec un regard compatissant qu'il montre la vie des Moscovites de l'époque.

La mise en scène de l'œuvre de Barnet, plaît toujours autant avec ses gros plans espiègles, ses flash-backs ironiques. Un grand nombre de gags sont admirablement bien montés, le montage donne une sensation d'accélération et de dynamisme.
C'est sur deux thématiques que *La Maison de la rue Troubnaï,* s'appuie : L'éveil social et l'opposition russe. A sa sortie, le message du film n'est pas ressenti par les spectateurs qui le considèrent comme peu réussi.
Soixante-dix ans après, il est à présent considéré comme un des chefs-d'œuvre de Barnet, n'ayant rien perdu de son charme et de son humour.



Boris Barnet (1902 – 1965)

Né en 1902 à Moscou, Boris Barnet fréquente l'école de Beaux-Arts et s'engage à 17 ans dans l'Armée rouge. Sous les drapeaux, il se passionne pour la culture physique et le sport puis devient boxeur en 1921, lorsqu'il est démobilisé. C'est à cette période qu'il rencontre Lev Kouletchov, qui lui propose de travailler à ses côtés, comme acteur acrobatique. Il obtient son premier grand rôle dans *Les Aventures extraordinaires de Monsieur West au pays des Bolcheviques*, avant de se voir confier un documentaire sur la culture physique. Il tournera également sous la direction de Poudovkine dans *La Fièvre des échecs* et *Tempête sur l'Asie*. Coréalisateur avec Fiodor Ozep d'un beau succès public *Miss Mend*, il peut enfin débuter, en 1926, la mise en scène de *La Jeune fille au carton à chapeau*, qui révèle Anna Sten au grand public. Ce film remporte un franc succès et dévoile la signature poétique et humoristique de Barnet, en étant un exemple même des comédies réalisées pendant la période de la NEP. En découle de ce succès, un retour à la comédie avec la réalisation de *La Maison de la rue Troubnaï,* que lui confie Aleinikov en 1928, film de propagande pour le Soviet de Moscou. En travaillant tantôt le drame, tantôt la comédie, chacun des films de Barnet va devenir un savant dosage de rires et de larmes : « J'aime les choses drôles dans un drame et les éléments tragiques dans la comédie » aimait-il à rappeler. Si l'on devait lui donner un qualificatif, ce serait celui de clown ou de saltimbanque pour son habileté à manier le mime ainsi qu'à utiliser les mouvements de corps des acteurs, pour en faire de véritables personnages. Sa partie fétiche du corps, qu'il ne cesse de montrer dans ses œuvres, est sans nul doute les pieds, annonciateurs d'une série de gags, révélateurs des sentiments ou de la personnalité du personnage en question.
En 1933, il signe son premier film parlant, *Okraïna*, adaptation d'une nouvelle de K. Finn, reconnu comme l'un des plus beaux films soviétiques. Malgré une histoire qui paraît simple, *Okraïna* est relevé par de nombreux effets de montage montrant ainsi que le cinéaste reste fidèle à lui-même. Fort de son succès, Barnet est convié en Occident afin de préparer la sortie parisienne de son film. Il passe deux mois en France où le film est très bien reçu par le public. Cependant, la scène finale sur la Révolution d'Octobre et la fraternisation des soldats allemands et russes est censurée. Le succés public se confirmera en 1936 avec la réalisation de *Au bord de la mer bleue*, apprécié pour sa splendeur plastique. Il y dirige à nouveau Elena Kouzmina dont le charme frappe les deux hommes avec qui elle partage l'affiche. C'est pour certains le dernier chef-d'œuvre de Barnet, où il allie une vision poétique et burlesque du monde.
Pendant la guerre, Barnet signe deux courts métrages pour le Cinéjournal de guerre et réalise après guerre deux films qui n'ont pas fait date : *Une fois, la nuit* et *Pages de la vie*. A partir de la fin de la guerre, Barnet semble avoir perdu l'inspiration de ses premières années de cinéaste, il est aussi marqué par la difficile période que traverse le cinéma soviétique. Néanmoins, en 1959 il reçoit le Prix Staline pour *Annouchka.* En 1957, suite à la mort du cinéaste Youdine, il reprend la mise en scène du *Lutteur et le clown* dans lequel il retranscrit à merveille l'atmosphère de l'ancien cirque au travers de sa caméra. Un chef-d'œuvre de réalisme, *Le Lutteur et le clown* met en scène « la lutte pour la vie » de deux phénomènes du cirque, traités tels les animaux du cirque où ils travaillent.

Invité par la Cinémathèque française quelques semaines avant de se donner la mort, Barnet déclarait : « Mon ambition a été de montrer les hommes dans la vie contemporaine. J'ai toujours pris mon matériel dans la vie quotidienne, mais je me demande si je vivrai encore assez longtemps pour peindre vraiment l'Homme ».

Filmographie

1927 : La Jeune fille au carton à chapeau
1927 : Moscou en octobre (*Moskva v Oktyabra*)
1928 : La Maison de la rue Troubnaïa (*Dom na Trubnoy*)
1930 : Le Piano (*Pianino*)
1930 : Question de vie
1931 : La Débâcle
1933 : Okraïna
1934 : Un sur dix
1936 : Au Bord de la mer bleue (*U Samogo sinegro morya*)
1939 : Une Nuit de septembre (*Noch v Sentyabre*)
1940 : Le Vieux Jockey
1941 : Le Courage (court métrage)
1942 : Une Tête sans prix (court métrage)
1942 : Un Brave garçon / Les Novgorodiens
1945 : Une Fois, la nuit (*Odnazhdy nochyu*)
1947 : L'Exploit d'un éclaireur
1948 : Pages de la vie (*Stranitsy nochyu*)
1951 : Un Eté prodigieux (*Shchedroye leto*)
1952 : Concert des maîtres de l'art Ukrainien
1955 : Liana (*Lyana*)
1957 : Le Poète (*Poet*)
1958 : Le Lutteur et le clown (*Borets i kloun*)
1959 : Annouchka
1962 : Alenka
1963 : La Halte / La Petite gare / Le Signal d'alarme (*Polustanok*)

SOURCES
Site internet du Kinoglaz
Dictionnaire du cinéma, sous la direction de Jean-Louis Passek, Larousse, Paris, 2001
Cinéma N°s 96 et 299 ; Positif N°s 480 et 400

LUNDI 03 OCT. 2011 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Cycle Boris Barnet

Le Lutteur et le clown (*Borec I Kloun*)

de Boris Barnet et Konstantin Youdine
(1957)
URSS / Couleurs / 94'

Réalisation : Boris Barnet et Konstantin Youdine
Scénario : Nicolaï Pogodine
Montage : T. Zinchuk
Musique : Youri Biriukov
Costumes : M. Zhukov
Production : Lev Durasov, Mosfilm

INTERPRETATION
Ivan Maximovich Poddubny : Stanislav Tchekan
Anatoli Leonidovich Dourov : Aleksandr Mikhajlov
Mimi : Iya Arepina
Giuseppe Truzzi : Boris Petker
Vanya : Stepan Kayukov
Solomonsky : Grigori Shpigel
Raoul Boucher : Anatoli Solovyov
Mr Fish : Grigori Abrokosov

Pendant les années 1900-1910, dans la Russie tsariste, Ivan, un lutteur, arrive au port d'Odessa en quête d'une embauche dans le cirque local. Il y rencontre Dourov, un clown dans la même situation précaire que lui. Une amitié se noue entre eux. Après avoir réussi à être embauchés, ils font face à des conditions de travail difficiles. Ivan tombe amoureux d'une trapéziste qui ne tarde pas à faire une chute mortelle. Dourov, par son talent, suscite très vite la haine de ses collègues. Malgré les difficultés, ils triompheront. Ivan devient un lutteur de compétition internationale, tandis que Dourov est demandé dans toute l'Europe pour ses numéros originaux. Mais succès et drames personnels s'enchaînent inlassablement, remettant constamment en jeu l'attachement du lutteur et du clown au milieu du cirque et du sport, et leur volonté de continuer à exercer leur art respectif.

Le Lutteur et le clown était au départ un projet du réalisateur Konstantin Youdine. Ce dernier, décédé subitement au début du tournage, est remplacé au pied levé par Boris Barnet, dont ce sera l'un des derniers films, avant son suicide en 1965. C'est aussi l'un de ceux dont il est le plus fier, avec *La Jeune fille au carton à chapeau* (1928), *Okraïna* (1933) et *Anouchka* (1959). La sortie du film en France à la fin des années 1950 permit au public de découvrir une facette nouvelle du cinéma soviétique, libéré des conventions du réalisme socialiste.

La période de l'après-guerre fut difficile pour Barnet, qui ne retrouva finalement l'inspiration et la force de ses grands films des années 1930 qu'avec *Le Lutteur et le clown*. Un film sur le spectacle forain et le sport dans lequel il rend hommage à ses propres débuts. Il avait d'abord été boxeur avant de devenir l'élève de Lev Koulechov à l'Institut du cinéma de Moscou. Une histoire en forme de retour de flammes, à l'image du parcours personnel du réalisateur : ses personnages tombent, se relèvent, connaissent des échecs et des errements, des peines et des

drames, mais ne se découragent jamais. Jusqu'au bout, ils s'acharnent à défendre leur passion. Si tension dramatique il y a, elle est toujours désamorcée par l'humour tendre de Barnet.

Dans le film, le cirque devient le support d'une réflexion sur les mondes du spectacle et du sport. Boris Barnet les révèle au-delà des apparences : le cirque, ici, est marqué par la course au profit du patron russe, au mépris des conditions de travail des membres de la troupe. Entre eux, la concurrence est d'une grande violence : les autres clowns n'hésitent pas à mettre en danger la vie de Dourov. Le cirque, ici, apparaît donc comme un microcosme à l'image de la société dans son ensemble. Les clowns, les trapézistes et les lutteurs sont finalement des travailleurs comme les autres, soumis aux mêmes impératifs qui les broient. Le business occidental en prend aussi pour son grade, l'agent anglais n'hésitant pas à truquer le championnat international auquel prend part Ivan.

Si l'on retrouve ici la critique habituelle, dans le cinéma soviétique, du système capitaliste, ce film est à l'image de l'œuvre de Barnet qui avait parfois su trouver des espaces de liberté dans le cadre rigide du réalisme socialiste. Point de discours lénifiant ni simpliste chez Barnet : si son film critique ce monde des apparences qu'est le spectacle – donc par extension le cinéma - et son pouvoir de manipulation intrinsèque, il en constitue surtout un hommage absolu. Et ce, vu par le prisme du traditionnel spectacle forain. Son pouvoir unificateur est capable de réunir la société dans son ensemble sous son chapiteau. C'est aussi un hommage à la lutte : Barnet magnifie les combats par des cadrages serrés, filmant au plus près des corps. Il célèbre même la capacité de l'art à se dresser contre l'ordre établi, que ce soit celui du patron ou du pouvoir politique. Le clown se fait le défenseur de la liberté d'expression, revendiquant le droit à la satire.

Les numéros de Dourov donnent lieu à des images quasi surréalistes, telle cette surprenante parade de porcelets qui font figure d'allégories du pouvoir.
Enfin, au lieu de célébrer le collectif, c'est l'individu qui prime ici. Les gloires d'Ivan et de Dourov ne sont pas critiquées, bien au contraire. Barnet fait l'éloge de l'effort individuel menant ses personnages à la célébrité. Dans une séquence étonnante, Ivan, déçu par la corruption du milieu du sport, a abandonné sa carrière internationale. Il est retourné vivre avec sa famille dans la campagne russe et apprend le métier de paysan que Barnet décrit méticuleusement. Il profite alors des paysages pour nous offrir des plans d'une beauté à couper le souffle, les plus réussis du film. Le réalisateur semble alors faire l'apologie des valeurs paysannes face au monde illusoire du spectacle et de la renommée. Mais un cirque vient se produire au village : s'y rendant par dépit avec sa famille, Ivan a droit à une haie d'honneur de la part de la troupe, et d'un coup il abandonne sa famille et sa promise pour les feux de la rampe, reprenant sa carrière, à la grande surprise du spectateur.

Un film original au ton étonnamment libre, jouant constamment de l'inattendu, Boris Barnet ayant visiblement tiré profit de cette époque de déstalinisation et de dégel en URSS, qui marqua de son empreinte tout le cinéma soviétique.

Biographie et filmographie p 8.

SOURCES

Michel Pétris, « B. B. à la Cinémathèque », Cahiers du Cinéma n° 169, août 1965, p. 12-13.
http://www.imdb.com/title/tt0050206/
http://www.larousse.fr/archives/cinema/page/117#t529
http://www.bifi.fr/public/ap/article.php?id=142

VENDREDI 7 OCTOBRE 2011 - 20H30 - PETIT FAUCHEUX

Hommage à Boris Barnet

Ciné - concert

La Jeune fille au carton à chapeau (*Diévouchka's karobkoi*)

de Boris Barnet (1927)
URSS NB 63'

Mise en musique par l'Ensemble Laborintus, composé de cinq musiciens et dirigé par Sylvain Kassap, compositeur de la musique.
Soirée co-produite avec Le Petit Faucheux et la CIMAC

Réalisateur : Boris Barnet
Scénario : Valentin Turkin
Image : Boris Francisson
Décors : Sergueï Koslovski

INTERPRETATION
Natacha : Anna Sten
Le grand père : V. Mihajlov
Le télégraphiste : Vladimir Fogel
Ilia Sneguirev : Ivan Koval Samborski
Madame Irène : Serafima Birman
Le mari de Mme Irène : Pavel Pol
Marfoucha la servante : E. Milioutina
Le contrôleur de tickets : Vladimir Popov

Natacha fabrique des chapeaux à domicile et les livre à la capitale. En route pour Moscou, elle rencontre Ilia, un jeune homme un peu perdu qui vient tenter sa chance en ville et recherche sans succès un logis. Natacha décide de l'aider. Pour cela, elle accepte de contracter avec lui un mariage fictif, mais refuse de vivre avec lui. Jusqu'au jour où, ayant gagné 25 000 roubles grâce à un emprunt à lots, elle découvre qu' Ilia est désintéressé…

En apparence banale, l'histoire dénonce les conditions de vie de la Russie de l'époque : l'appel des provinciaux pour la capitale, les difficultés à se loger- sauf à contracter un mariage blanc-, la course à l'argent… des thèmes qui sont encore aujourd'hui d'actualité. Barnet nous propose cette histoire sur le ton de la comédie, voire du burlesque, dans la lignée de Buster Keaton et Harold Lloyld (Ce dernier avait été très en vogue au début des années 20 en Russie). Ce film insolite et amusant est par ailleurs influencé par les grands maîtres du cinéma russe. Son style s'inspire en effet des théories chères à Lev Koulechov, qui développa sa célèbre thèse sur l'importance du montage. C'est également Koulechov qui, dans un de ses écrits théoriques avait proclamé « l'artiste peint au cinéma avec des parois, des objets et des lumières ». Tout au long de *La Jeune fille au carton à chapeau* on peut trouver l'application des principes de Koulechov, bien que poussés d'une manière moins rigoureuse et radicale. Mais c'est dans l'interprétation que l'on trouve les traces les plus nettes du théâtre satirique de l'époque : la singulière gymnastique irréaliste de la servante Marfouchka lorsque, sur l'échelle, elle lave la vitrine, ou encore l'étudiant transportant le noceur endormi sur son siège. Quant au jeu proprement dit (mimiques, gestes, attitudes) il semble s'inspirer d'un autre mouvement d'avant-garde, qui regroupait

Kozintsev, Trauberg, Youtkevitch, Guerassimov et quelques autres de la Feks (Fabrique de l'acteur excentrique). Cette école prônait pour les acteurs, un jeu autant que possible éloigné de tout réalisme et poussé à l'extrême dans le sens de l'expression caricaturale. Barnet, de toute évidence, évite systématiquement le naturel, transformant ses personnages en marionnettes un peu grotesques, aux gestes anguleux, tout en donnant beaucoup de relief au caractère de chacun. Avec ce premier film, Boris Barnet signe en tout cas un chef d'œuvre par sa vivacité, sa tendresse et sa drôlerie, porté par une Anna Stein pleine de jeunesse, de beauté et de talent.

Biographie et filmographie p. 8.

Tarifs de 7€ à 15 €
Tarif réduit pour les adhérents Henri Langlois
Réservation au Petit Faucheux (02 47 38 67 62)

LUNDI 10 OCT. 2011 - 19h30 - CINEMAS STUDIO

Hommage à Jacques Rozier

Soirée proposée en partenariat avec les Cinémas Studio

Une soirée, deux films

Maine Océan
de Jacques Rozier
(1986)
Fr. / Couleurs / 131'

Réalisateur : Jacques Rozier
Assistant réalisateur : Jacques Arhex
Scénario : Jacques Rozier et Lydia Feld
Dialoguiste : Jacques Rozier et Lydia Feld
Producteur : Polo Branco
Directeur de production : Danièle Beraha
Directeur de la photographie : Acácio de Almeida
Monteur : Jacques Rozier et Martine Brun
Musique : Chico Buarque, Francis Hime, Anne Frédérick et Hubert Degex
Costumier : Sylvie Nabrin

INTERPRETATION

Le contrôleur le Garrec : Bernard Menez
Le contrôleur Lucien Pontoiseau : Luis Rego
Marcel Petitgas : Yves Afonso
Dejanira : Rosa-Maria Gomez
L'avocate Mimi de St Marc : Lydia Feld

Dejanira, charmante danseuse brésilienne, décide d'aller voir « l'autre côté de la mer » en France. A bord du train pour Saint Nazaire, deux contrôleurs un peu pointilleux tentent de profiter de la barrière de la langue pour la verbaliser. C'était sans compter sur l'intervention d'une avocate dynamique, Mimi de Saint Marc, qui à force de bagout, la tire d'affaire. Elle décide de prendre la danseuse sous son aile et de l'emmener avec elle au procès d'un de ses clients, le marin Marcel Petitgas…

« Le titre c'est la patrie du film » disait Godard. *Maine Océan* est un beau titre, plein de sens. Il délimite l'espace : l'histoire débute avenue du Maine, gare Montparnasse et finit au bord de l'océan.
C'est un paradoxe nominal, on juxtapose deux noms d'eau (douce et salée) pour qualifier un moyen de locomotion tout à fait terrestre : Le train Paris-Saint Nazaire de 17h28.
Rozier place en effet son film sous le thème des différences de langage, des accents et autres nuances de la parole. La confrontation de tous ces différents corps et accents frappe le spectateur, qui suit la déambulation d'une véritable auberge espagnole.
On y retrouve une danseuse brésilienne, un impresario latino-américain, une avocate d'Angers, un marin de l'île d'Yeu, des contrôleurs de la SNCF…

Chacun parlant sa propre langue : le brésilien, le droit juridique, le poitevin, la langue de bois…
A cela s'ajoutent la teinte, la couleur de l'accent, de l'intonation, des nuances qui complexifient encore un peu plus les rapports entre chacun des personnages.
Malgré cela le spectateur comprend tout, même le sabir de Marcel Petitgas, dont les phonèmes et les mimiques suffisent à apporter du sens.
Les personnages finissent eux aussi par se comprendre, et se lient peu à peu, jusqu'au moment suprême de la répétition de musique, sorte de communion transcendante. Cette scène dite du « Roi de la Samba » est belle et poignante dans sa construction, dans sa durée. Elle concentre l'essence même du film, les différences, les accents des personnages s'y imposent un par un et renaissent en symbiose. C'est cette scène précise qui marque le tournant du film et qui axe l'intrigue sur le calvaire du contrôleur Le Garrec.
Rozier ne cède pas à la facilité d'un melting pot des classes sociales, classique et utopique. Le brassage qu'il nous propose est le seul fruit du hasard, tout comme la construction de l'intrigue et l'enchaînement des péripéties. C'est de cette marche hasardeuse que *Maine Océan* tire tout son charme. Les joies, les colères et les humeurs des protagonistes dansent dans ce film, insouciantes et frivoles, comme la charmante Dejanira.
Et pourtant, l'histoire semble bien partagée en trois temps, en trois lieux de confrontation, en trois personnages. Ce sont en réalité trois classes sociales, trois langages et trois crédibilités différentes qui s'affrontent.
Le premier temps de ce triptyque se déroule dans le train « Maine Océan ». Dès le départ l'enjeu du langage est présent : le français et l'anglais tentent d'écraser la minorité brésilienne. Les gens de pouvoir, les contrôleurs, utilisent à leur profit cette barrière de la langue.
En réaction à cet abus n'apparaît au départ que la résistance passive de Dejanira qui grâce à son incompréhension, freine l'appétit punitif des deux cheminots.
En soutien et un peu par hasard, vient s'ajouter la résistance active et bavarde cette fois de l'avocate. Sa connaissance des lois, son art de la parole et le pouvoir visuel de sa robe de magistrat suffisent à remettre en cause la légitimité des contrôleurs.
On assiste alors à une première graduation de la hiérarchie des langages.

Le deuxième lieu d'affrontement, c'est le tribunal d'Angers, le procès de Marcel Petitgas.
Il est victime durant l'audience de sa rudesse, de son franc parler, de son accent. Les codes sociaux du monde lui échappent, il ne s'exprime pas selon les normes. Il sera jugé plus sur sa non-conformité que sur l'affaire pour laquelle il comparait.
L'avocate, pour rattraper le tir, développe une argumentation déstabilisante, où la rhétorique est célébrée dans la démesure.
Au-delà de l'impression de hors sujet de son discours, elle s'appuie sur des éléments implicites du procès : ceux de la justice des classes pour lesquels on juge Petitgas… hiérarchie redondante de la crédibilité.

Le troisième terrain de jeu de toute cette troupe c'est l'île d'Yeu, le fief de Petitgas, intégré parfaitement dans ce milieu, le portant en étendard, comme son identité.
C'est le terrain populaire du commun, de la classe ouvrière, et le marin en maîtrise tous les codes de langage et d'attitude.
La hiérarchie du langage est soudain renversée, les contrôleurs de la SNCF sont perdus dans un monde où la logique est très différente de la bête et stricte application d'un règlement ferroviaire.
Même lorsque Petitgas et Le Garrec se réconcilient, c'est le marin qui en prend la décision et qui va sans effort déclamer une complainte sur la bêtise du métier de contrôleur.

C'est à domicile que chacun des personnages a remporté son « match ». Pour gagner à ce rapport hiérarchique, il faut connaître parfaitement le terrain social sur lequel on interagit.
Malgré ces victoires, certains ne se sentent pas réellement attachés à leur milieu.
C'est le cas de Le Garrec, qui, le temps de cette escapade à l'île d'Yeu, souhaite plus que tout avec espoir, s'extirper de sa condition.

Rozier, ou l'albatros comme on a pu l'appeler, nous emmène une nouvelle fois avec ses personnages au bord de la mer, faire une pause avec nos vies, vivre une aventure improbable. Le retour à la réalité sera rude.

Jacques Rozier (1926)

Diplomé de l'IDHEC, Rozier se fait très vite une réputation dans le domaine du court métrage. Son premier, *Rentrée des classes* sort en 1955 et est rapidement suivis par *Blue Jeans* qui dresse un portrait attachant de la jeunesse d'après-guerre.
Il sera assistant pour certains films notamment *French Cancan* de Jean Renoir en 1955. Son premier long métrage en 1960 *Adieu Philippine* où il décrit non sans une certaine finesse la jeunesse de son époque, est remarqué par la critique, plus particulièrement les critiques de sa génération soit la Nouvelle vague, (notamment Jean Luc Godard et François Truffaut) mais n'arrive pas à toucher un large public. Son film suivant ne sort qu'en 1974 sous le nom *Les Naufragés de l'île de la tortue* et est réalisé avec Pierre Richard et Jacques Villeret. Le film connaît un certain succès. Il a comme point commun avec *Adieu Philippine* d'aborder un humour à la limite du cynisme avec un penchant pour le rêve, pour l'onirisme. En 1958, il réalise *Maine Océan* (lauréat du prix Jean Vigo) qui est l'occasion pour le cinéaste d'aborder un style plus intimiste autour d'un étrange voyage en train. Jacques Rozier a une vision très personnelle du cinéma. Pour lui, le grand cinéma est un « cinéma évident » qui doit capter le réel au plus près, et le faire apparaître plus allant de soi que dans la vraie vie car « en plus de la réalité : l'écran crée la distance. On voit la réalité comme on ne la voit jamais normalement dans la vie. » En 2009, il réalise *Fifi Martingale*. Bien que ce film fut diffusé au festival de Venise 2001, il n'est sorti dans aucune salle. En 2007 sort *Le Perroquet bleu* qui est son dernier film sorti en date. Jean Douchet résume le cinéaste comme un homme qui ne s'est jamais soumis aux règles commerciales, ni aux règles tout court. Les films de Jacques Rozier sont souvent d'une justesse critique et portent les marques d'un cinéma plein d'humour, d'intelligence et de liberté. Méconnu d'une large partie du public français, hormis ses quatre long métrages il est pourtant l'auteur d'une trentaine de films (courts métrages, films pour la télévision…). N'ayant jamais accepté l'étiquette « nouvelle vague » il occupe une place à part dans le cinéma français. Filmant souvent les pérégrinations amusantes de personnages en vacances, fuyant la ville pour le bord de mer et occupé à des activités perçues comme futiles, son cinéma déborde d'idées et parvient à émouvoir avec les choses simples de la vie, mais ne tombe jamais dans les effets faciles. En ce sens, une phrase de François Truffaut concernant la nouvelle vague résume bien ce cinéaste hors norme : « le génie de l'équilibre entre l'insignifiance des événements filmés et la densité de réalité que leur confère une importance suffisante à nous passionner ».

Filmographie

1947 : Langage de l'écran
1954 : Une Epine au pied
1955 : La Rentrée des classes
1958 : Blue Jeans
1962 : Adieu Pilippine
1970 : Du côté d'Orouët
1976 : Les Naufragés de l'île de la Tortue
1986 : Maine Océan
2011 : Fifi Martingale

SOURCES

Cinéma n°62, 78
Cahiers du Cinéma n°132, 315
Avant-Scène n° 31
Positif N° 303
Image et son N° 323
Cahiers du cinéma N° 382

LUNDI 10 OCT. 2011 - 21h45 - CINEMAS STUDIO

Hommage à Jacques Rozier

Soirée proposée en partenariat avec les Cinémas Studio

Une soirée, deux films

Adieu Philippine

de Jacques Rozier
(1960)
Fr. / NB / 106'

Réalisateur : Jacques Rozier
Scénario : Jacques Rozier et Michèle O'Glor
Producteur : Georges de Beauregard
Dialoguiste : Jacques Rozier et Michèle O'Glor
Assistant réalisateur : Gabriel Garran
Directeur de la photographie : René Mathelin
Monteur : Jacques Rozier et Monique Bonnot
Musique : Jacques Denjean, Maxime Saury et Paul Mattei

INTERPRETATION

Michel : Jean Claude Aimini
Liliane : Yveline Cery
Juliette : Stefania Sabatini
La mère : Arlette Gilbert
La voisine : Jeanne Pérez
La mère de Liliane : Coquette Deschamps
Pachala : Vittorio Caprioli

Michel occupe un petit poste à la chaîne de Télévision RTF. Pour impressionner Juliette et Liliane, amies depuis toujours, il se fait passer pour un chef-opérateur.
Ces dernières le présente à Pachala, plus escroc que réalisateur, qui les fait tourner dans un spot publicitaire plutôt médiocre. Bien décidé à profiter de ses dernières semaines de liberté avant son service militaire en Algérie, Michel part en Corse. Il y est rapidement rejoint par les filles, toutes deux très attachées à lui. Insouciant, le jeune homme joue avec l'une et l'autre, provocant tensions et jalousie.

Jacques Rozier est très souvent associé à la Nouvelle vague, Godard est son tuteur, tout comme Chabrol l'a été pour lui. *Adieu Philippine* reçoit un très bon accueil à Cannes en 1962 et Eric Rohmer place même une photo du film en couverture des Cahiers du Cinéma pour un numéro spécial Nouvelle vague. Il est d'ailleurs considéré comme le film le plus représentatif du mouvement. Il dépeint en effet tout un pan de la société française des années 60, conçu tel un documentaire sur les personnages. Les acteurs doivent jouer aussi bien qu'improviser, ils doivent faire preuve d'un investissement personnel de leur intimité, de leur caractère et de leur personnalité. Le langage y est très important, il est le quotidien de ces jeunes, la grammaire y est malmenée, c'est un film parlé, un film sur la vie.
La spontanéité de la parole nous révèle au grand jour, le spectateur s'approprie les mots et les situations, comme un « ciné-miroir ».

On peut presque comparer ce film à une étude ethnologique sur la jeunesse de 1962, mais Rozier ne s'arrête pas là. Le côté réaliste de son film est retouché artistiquement, esthétiquement parlant, ce qui lui permet de ne pas juste énumérer des clichés, contrairement aux autres réalisateurs dits « réalistes ». Il sait rester entre réalité et fiction, entre cliché et lyrisme.
Jacques Rozier se distingue des autres par son amour du montage : « le montage c'est la lucidité, là seulement on acquiert vraiment le sens critique de ce que l'on a fait de bien et mal. Le montage c'est l'analyse des intentions de la mise en scène » déclare-t-il.
L'ensemble du film est conçu comme une comédie musicale, le montage travaillé d'après la bande-son. Rozier met en application un plan rythmique, qui comprend systématiquement une explosion de la durée, une fragmentation du temps et un jeu de répétition. Son travail est très poussé, il utilise l'artifice et va à l'encontre des méthodes naturalistes. La part « naturelle » de ses films réside dans l'opposition qu'il exerce face à des situations et à des ressentis non naturels.
Il privilégie le travail d'après tournage, il s'agit de réunir et organiser tous les détails, toutes les scènes tournées, prises sur le vif. Avec virtuosité, Jacques Rozier parvient à une fluidité dans le sens et dans la narration. Il travaille la rythmique son/image comme personne ne le fait en France à cette époque et éprouve un plaisir immense à filmer. Son scénario est souvent le prétexte à rassembler des gens dans un lieu et un contexte particulier, afin de tourner des « rushes ». Sa méthode est donc ensuite de trouver des idées de plans, d'assembler ces bouts de réel et d'assurer une certaine homogénéité à ce puzzle.
On dit de Rozier qu'il filme au présent. Il faut bien comprendre ici que pour le réalisateur ce n'est pas une méthode mais un objectif. Rozier veut dire le temps : « dire que le présent n'existe pas, qu'il est le produit d'une maturation et que son apparition le fait entrer dans le néant ». Le présent d'un jeune homme, qui s'amuse avant de partir se battre.
En effet Rozier a eu le courage politique de traiter des conflits en Algérie en 1960, alors que peu en seront capables dans le cinéma français.
Le film débute sur cet écriteau « 1960, sixième année de guerre en Algérie ». L'emploi du mot « guerre » est osé dans un contexte politique où le tabou est de mise, et où on préfère utiliser l'euphémisme « conflit ». Le réalisateur s'interroge ici sur l'avenir de son héros et de nos deux pays. La scène du retour de Dédé, ami de la famille, est très significative. Lorsque l'on demande au jeune homme ce qui se passe en Algérie, celui-ci s'empresse de répondre « rien, rien…rien ». On souligne ici l'interdiction de parler des évènements à l'époque, mais aussi une gêne vis-à-vis de ces évènements. On préfère aisément un « rien » à la honte barbare qui en découle.
Les personnages principaux semblent peu au courant de la situation, voire pas du tout. Michel part faire son service sans jamais hésiter, ou même penser à déserter.
Afin de contourner la censure qui l'empêchait de montrer un bateau d'appelés, Rozier choisit comme fond sonore du départ de Michel, un chant corse « U lio di roccapina » évoquant le départ au régiment.
Malgré l'énergie et la vivacité du film *Adieu Philippine* est bel et bien une œuvre tragique, une œuvre duelle dans les choix et dans la construction.
La deuxième partie du film, en Corse, est articulée autour des sentiments des personnages. En pleine démonstration de leur caprice, ils délivrent le sens du film à un moment inattendu.
Les trois vacanciers roulent de nuit en voiture, lorsqu'une dispute éclate à propos de leur relation. C'est Michel qui ponctue la querelle, énervé, en leur rappelant qu'il existe des choses plus graves en ce bas monde, évoquant probablement son départ en Algérie le lendemain.
Cette transition abrupte entre l'insouciance, les vacances, la séduction… et cette soudaine prise de conscience, est très certainement la vraie direction du film. *Philippine* est un jeu de hasard, de chance, un jeu d'enfant. Rozier attend de ses personnages qu'ils disent adieu à cette jeunesse frivole.

Biographie et filmographie p. 16.

SOURCES
Cinéma n°62, 78
Cahiers du Cinéma n°132, 315
Avant-Scène n° 31

MARDI 11 OCT. 2011 - 19h30 - CINEMAS STUDIO

Hommage à Jacques Rozier, en sa présence

Soirée proposée en partenariat avec les Cinémas Studio

Fifi Martingale
de Jacques Rozier
(2001)
Fr. / Couleurs / 127'

Réalisation : Jacques Rozier
Scénario : Jacques Rozier et Lydia Feld
Dialogues : Jacques Rozier et Lydia Feld
Directeur de la photographie : Jean Clave, Mathieu Poirot-Delpech et Jacques Rozier
Musique : Reinhardt Wagner (interprétée par les élèves du conservatoire de Rochefort)
Monteur : Jacques Rozier et Anne-Cécile Vergnaud
Décoration et Costumes : Jacques Rozier et Nicole Karen

INTERPRETATION

Gaston Manzanarès : Jean Lefebvre
Fifi : Lili Vonderfeld
L'auteur : Mike Marshall
Le directeur : Jacques Petitjean
Yves Lempereur : Yves Alfonso
Père Popelkov : François Chattot
L'ambassadrice : Alexandra Stewart
L'ambassadeur : Jacques François

La pièce « L'Oeuf de Pâques », théâtre de boulevard parisien remporte depuis quelques temps un franc succès. A la 150ème représentation, son metteur en scène décide de la modifier, après avoir refusé avec mépris un Molière. Il convoque alors ses acteurs pour une répétition.
L'un d'eux se retrouvant immobilisé après un accident, l'auteur se voit obligé de le remplacer à la dernière minute par un inconnu au talent étonnant. L'acteur évincé décide de se venger…

« Un film m'a influencé, sans doute ici : *Les Enfants du paradis*, de Marcel Carné, lorsque Frédéric Lemaître, interprété par Pierre Brasseur, fait subir un traitement terrible à la mauvaise pièce qu'il joue. Je me suis souvenu du plan où le souffleur est complètement perdu, puisque Frédéric Lemaître, sur la scène, n'interprète plus le texte. »
Jacques Rozier est dans le monde du cinéma un poète libre, il réalise les films qu'il souhaite avec les moyens dont il dispose, employant des techniques artisanales minutieuses et ne cherchant jamais les honneurs. C'est bien de cela que traite *Fifi Martingale*.
D'un côté, le metteur en scène de cette pièce à succès, qui, excédé par les louanges et les honneurs du milieu, décide de remanier son scénario et d'en faire une autocritique. Son sabotage en bonne et due forme va semer le trouble au sein de sa troupe et compliquer considérablement les choses.
D'un autre côté, en province, un petit théâtre cherche désespérément à financer son opérette, allant jusqu'à jouer au casino avec l'aide de Fifi, actrice dans *L'Oeuf de Pâques.*

Tout l'art de Jacques Rozier réside dans la manière subtile dont il va peu à peu mêler les deux troupes. Il crée comme il sait si bien le faire, une farandole de personnages hauts en couleur, grande tribu hétéroclite, artistes de l'imprévu.
C'est finalement un éloge touchant au théâtre (mais aussi au cinéma) que nous livre Rozier, un amour des projets sans finances mais nourris d'une passion inaliénable.

Il est important de noter qu'à l'instar de l'histoire qu'il nous conte ici, celle d'un metteur en scène qui décide de transformer sa pièce, Jacques Rozier a modifié *Fifi Martingale* après sa sortie. C'est donc une version inédite qu'il viendra présenter à la Cinémathèque. Jacques Rozier avait donné dans ce film son plus beau rôle au cinéma à Jacques Petitjean, acteur tourangeau, connu pour ses multiples « casquettes ». Jacques Petitjean a en effet beaucoup œuvré pour la Touraine et pour le cinéma. L'entreprise pour qui il travaillait, et dont il gérait la communication, lui a permis d'aider un certain nombre de manifestations tourangelles liées au sport et au cinéma. Il a par ailleurs été membre du conseil d'administration de Centre Images, conseiller municipal de Tours et membre du conseil d'administration de la Cinémathèque. Cette projection sera aussi l'occasion de lui rendre hommage.

Biographie et filmographie p.16.

SOURCES

Tout le cinéma de jacques Rozier, Carnet de la Cinémathèque française.
Quand Rozier paie la tournée, de Marie-Noëlle Tranchant, in Le Figaro 5/9/2001

VENDREDI 14 OCT. 2011 - 16H - CINEMAS LES LOBIS - BLOIS

Les Rendez-vous de l'Histoire

Séance proposée dans le cadre des Rendez-vous de l'Histoire de Blois, du 13 au 16 octobre 2011. www.rdv-histoire.com

L'Impératrice Wang Kwei fei

de Kenji Mizoguchi
(1955)
Japon / Couleurs / 116'

Réalisation : Kenji Mizoguchi
Scénario : Yoshikita Yoda, Matsutaro Kawaguchi, Masashige Narusawa.
Photographie : K. Sugiyama
Musique : F. Hayasaka

INTERPRETATION

Yang : Machiko Kyo
L'empereur : Masayuki Mori
Lu-shan : So Yamamura
Chao : Sakae Osawa
Kao Li-hsi : Eitaro Shindo
La princesse Yen Ch'un : Haruko Sugimura

Lion d'argent au Festival de Venise 1956.

En Chine au VIII^e siècle l'Empereur Hiuan-tsong se souvient avec nostalgie de la jeune Yu Han, une fille de samouraï qu'il avait épousée et était devenue sa deuxième épouse aimée et aimante. Elle seule, rencontrée par hasard dans les cuisines du château, réussit, par sa fraîcheur, sa ressemblance avec la première épouse et sa sincérité envers l'Empereur, à le consoler du chagrin engendré par la mort de sa première femme. Membre de la famille Yang qui l'a sans cesse reléguée au rang de bonne à tout faire, Yu Han sort brutalement de sa condition en s'installant sur le trône impériale, devenant ainsi Yang Kwei Fei. La famille Yang profite alors de sa proximité avec l'Empereur pour imposer sa tyrannie. Elle pousse le peuple à la révolte et demande la mort de la jeune impératrice, considérée comme une usurpatrice.

Le spectateur retrouve dans ce film les thèmes politiques chers à Mizoguchi, notamment la dénonciation de la terrible place de la femme, bafouée et sacrifiée. Le cinéaste évoque directement aussi l'incompatibilité qu'il y aurait, et qu'on retrouve dans plusieurs de ses films, entre la morale et l'attrait du pouvoir, entre les sentiments purs et les basses manipulations des arrivistes. *L'Impératrice Wan Kwei fei* est un drame de l'ambition. Mais pas uniquement : il s'agit aussi d'un grand film d'amour, non sans ambiguïté d'ailleurs. En effet, si l'empereur aime tant sa jeune Yang, dont il fait sa femme, c'est en raison de sa fraicheur, de l'amour sincère qu'elle lui porte, mais aussi parce qu'elle lui rappelle sa première épouse. Et Mizoguchi excelle à montrer cette complexité de l'âme humaine. Parce qu'elle lui rappelle sa première épouse, l'empereur respecte d'autant plus sa jeune femme, issue de classe modeste. Le parallélisme avec Cendrillon est patent : la toute jeune Yang, maltraitée par ses sœurs orgueilleuses, n'a pas encore

éclos. Mais, au contact de son amoureux, elle va devenir une magnifique femme, dont la beauté ressort d'autant plus que le couple évolue dans un milieu d'égoïsme et de disputes internes.

En 1955, date de sortie du film au Japon, Mizoguchi est connu, réputé, et au sommet de son art. Avec *L'Impératrice Wan Kwei fei*, il réalise son premier film en couleurs et c'est assurément un coup de maître. Son travail sur les teintes et la lumière, pour lequel il s'inspire des peintures et de l'art du lavis chinois, aboutit à un résultat rarement égalé.
Les décors et les costumes sont magnifiques. Mais cela serait bien moindre sans la remarquable mise en scène du réalisateur, d'une grande élégance et d'une efficace sobriété. L'art de l'ellipse est parfaitement maîtrisé. A cet égard la scène de la mort de l'impératrice en est un très bel exemple : Mizoguchi opère « juste » un travelling sur sa robe qui traîne par terre, puis deux bijoux tombent au sol … Tout est dit.

Kenji Mizoguchi (1898-1956)

Né dans une famille pauvre, Mizoguchi grandit à Tokyo, dans un quartier où règne la misère. Son enfance très difficile est marquée par la vente de sa sœur (comme geisha), événement d'une influence capitale sur l'œuvre du cinéaste, en particulier concernant la considération faite aux femmes par la société nippone. Il vit de petits métiers, jusqu'en 1915, date à laquelle sa mère décède. Il rejoint alors sa sœur entretenue par un noble. Mizoguchi s'intéresse alors à la littérature, et étudie la peinture, avant de trouver un emploi à Kobé en 1917, en tant que dessinateur publicitaire.
Tentant sa chance comme acteur en 1920, il sera finalement embauché comme assistant-réalisateur auprès du cinéaste Chu Oguchi. Ses premiers pas en tant que réalisateur ont lieu en 1922, par l'adaptation d'œuvres littéraires, japonaises ou étrangères. Tout au long des années 1920, Mizoguchi affine son style et expérimente le plan-séquence, technique qui fera sa renommée. C'est au début des années 1930 qu'il se fait remarquer par le public et la critique, qui saluent le réalisme social et l'élaboration formelle de son œuvre. Mais la consécration arrive en 1936, année où il tourne successivement deux chef-d'œuvres : *L'Elégie de Naniwa/l'Elegie d'Osaka* et *Les Sœurs de Gion*. On retrouve dans ces films un thème cher à l'auteur, celui des femmes, qu'il représente souvent comme humiliées et considérées comme de simples marchandises. Pourtant, et bien qu'elles soient acclamées par le public autant que par la critique, le nouveau régime militaire sanctionne ces deux œuvres. Alors, le réalisateur se tourne vers des sujets moins subversifs, et porte à la perfection son style. Il va jusqu'à tourner un film composé uniquement de plans-séquence, *Les 47 Ronin* (1941-1942, en deux parties). La période qui s'étend de 1940 à 1951 fut surnommée « la grande dégringolade » par la critique nippone mais il faut tout de même remarquer que ces films ne se sont presque jamais sacrifiés à la « tendance nationale», et qu'ils témoignent des exigences morales et artistiques de Mizoguchi.
L'après-guerre est l'époque à laquelle le cinéaste va tourner quelques-uns de ses films les plus engagés, socialement et politiquement. Il peint notamment la « nouvelle » femme japonaise, indépendante et moderne, et marque ainsi, comme bon nombre d'artistes japonais de cette époque, la rencontre entre Japon traditionnel et Japon moderne.
L'une des caractéristiques principales de l'auteur est qu'il vécut toute l'histoire du cinéma Japonais. Ainsi, des films muets (où les rôles de femmes sont joués par des hommes), à la naissance et la révolution du parlant, de la censure sous le régime militaire à la fin des années 1930, aux espoirs de la libération du cinéma à la fin de la guerre, en passant par la régénération des sociétés de production dans les années 1950, Mizoguchi s'inscrit pleinement dans le siècle du cinéma.
Il décède d'une leucémie en 1956. Il laisse, selon certaines filmographies, plus de 110 films, mais lui-même avouait ne pas se souvenir de toutes les œuvres qu'il avait tournées. Reconnu internationalement, Kenji Mizoguchi reçu les hommages de différents festivals, notamment les plus grands. Enfin, s'il fut l'un des auteurs les plus complets du cinéma, il est aussi l'un des

réalisateurs les plus exigeants, et à qui le scénariste Yoda Yoshikata avait donné le nom de « sangsue démoniaque ».

Filmographie

1922 : Le Jour où l'amour revit
1923 : Le Pays natal
Rêves de jeunesse
La Ruelle de la passion ardente
Triste est la chanson des vaincus
813. Une aventure d'Arsène Lupin
Le Port aux brumes
Dans les ruines
La Nuit
Le Sang et l'Âme
La Chanson du col
1924 : Triste Imbécile
La Mort à l'aube
La Reine des temps modernes
Les femmes sont fortes
Le Monde ici-bas/Rien que poussière
Disparition d'une dinde/Dindons : provenance inconnue
Pluie de mai et papier de soie
La femme de joie
La Reine du cirque
1925 : Pas d'argent, pas de soldats !
Après les années d'études
Le sourire de notre terre
Ah ! le vaisseau du service spécial
La Plainte du lys blanc
Croquis de rue
La Chanson du pays natal
Au rayon rouge du soleil couchant
1925-1926 : Histoire du général Nogi et de M. Kuma
1926 : Le Roi de la monnaie de cuivre/Le Roi d'une pièce d'un sou
Le murmure printanier d'une poupée de papier
Ma faute, nouvelle version
L'Amour fou d'une maîtresse de chant
Les Enfants du pays maritime
L'Argent
1927 : Gratitude impériale/La Faveur impériale
Comme le cœur changeant d'un oiseau
1928 : La Vie d'un homme
Quelle charmante fille !
1929 : Le Pont Nihon
Le Soleil levant brille
La Marche de Tokyo
La Symphonie de la capitale
1930 : Le pays natal
Okichi, la maîtresse de l'étrange
1931 : Et pourtant, ils s'avancent
1932 : Le Dieu gardien du temps
L'Aube de la fondation de la Mandchourie

1933 : Le Fil de la cascade
La Fête à Gion
Le Groupe Jimpu/ Le Groupe Kamikaze
1934 : Le Col de l'amour et de la haine
Osen aux cigognes de papier
1935 : Oyuki la Vierge
Les Coquelicots
1936 : L'Elégie de Naniwa/ L'Elégie d'Osaka
Les Sœurs de Gion
1937 : L'Impasse de l'amour et de la haine
1938 : Le Chant du camp
Ah ! Le pays natal !
1939 : Les Contes des chrysanthèmes tardifs
1940 : La Femme de Naniwa/ La Femme d'Osaka
1941 : La Vie d'un acteur
1941-1942 : Les 47 Ronin
1944 : Trois Générations de Danjuro
1945 : Le Chant de la victoire
Musashi Miyamoto
1946 : L'Excellente Epée Bijo-Maru
La Victoire des femmes
Cinq femmes autour d'Utamaro
1947 : L'amour de l'actrice Sumako
1948 : Femmes de la nuit
1949 : Flamme de mon amour
1950 : Le destin de Madame Yuki
1951 : Mademoiselle Oyu
1952 : La Vie d'Oharu, femme galante
1953 : Les contes de la lune vague après la pluie
Les musiciens de Gion
1954 : L'Intendant Sansho
Une Femme dont on parle
Les Amants crucifiés
1955 : L'Impératrice Yang-Kwei fei
Le Héros sacrilège
1956 : La Rue de la honte

SOURCES

Dictionnaire du cinéma, sous la direction de J. L. Passek, ed° Larousse, Paris 2006.
Image et sons N° 340
Noël Simsolo, Mizoguchi, Coll° grands cinéastes, ed° Le monde / Les Cahiers du cinéma, 2007.

LUNDI 17 OCT. 2011 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Les saisons au cinéma

Soirée présentée par Jean Douchet, historien et critique de cinéma, fin connaisseur de l'œuvre d'Eric Rohmer

Conte d'été

de Eric Rohmer
(1996)
Fr. / Couleurs / 113'

Réalisation : Eric Rohmer
Scénario : Eric Rohmer
Photographie : Diane Baratier
Son : Pascal Ribier
Montage : Mary Stephen
Musique : Philippe Eidel et Sébastien Erms

INTERPRETATION

Gaspard : Melvil Poupaud
Margot : Amanda Langlet
Léna : Aurélia Nolin
Solène : Gwenaëlle Simon

C'est l'été. Gaspard, étudiant en mathématiques et musicien, passe des vacances maritimes, à Dinard. Au tempérament hésitant, il se retrouve coincé entre trois femmes, piégé par lui-même. Parmi elles, il y a les deux amoureuses, Léna et Solène et une « copine-copine », Margot. Or Gaspard a promis aux trois de les accompagner pour une promenade sur l'île d'Ouessant, le même jour. Contrairement à lui, narcissique et subissant le cours des choses, Solène et Léna sont présentes au monde et en attente de décision de sa part. Quant à Margot, elle est un personnage solaire, la confidente qui par sa spontanéité et sa vivacité, le pousse dans les affres de l'introspection.

Conte d'été est le troisième de la série des Contes des quatre saisons, que Rohmer a commencée en 1990. *Conte d'été* s'inscrit dans la lignée des films de vacances du cinéaste, à l'instar de *La Collectionneuse* (1967), *Pauline à la Plage* (1983), *Le Genou de Claire* (1970) ou encore *Le Rayon vert* (1986). Pour lui, c'est précisément dans ces moments de vide que les tempéraments se révèlent vraiment. Gaspard se laisse envahir par la nonchalance de sa nature et par son incapacité à être présent au monde. Il hésite entre trois amours, thème somme toute « banal ». Mais chez Rohmer, on est loin d'un simple marivaudage amoureux : le cinéaste est un moraliste, au sens où il observe les moeurs de ses contemporains, et précisément de la jeunesse dans ce film. Or le constat est plutôt amer : c'est une jeunesse angoissée qu'il nous dépeint, qui ne sait comment disposer de sa liberté et se révèle finalement peu apte à l'amour.

Comme toujours chez Rohmer, le langage est magnifique, avec comme particularité dans *Conte d'été* d'utiliser la spontanéité propre au langage des jeunes personnes qu'ils filment. La photographie est parfaitement maîtrisée par Diane Baratier, fidèle collaboratrice du réalisateur, et

les paysages de la Bretagne du Nord, faits des bleus et des gris du ciel, de la mer et du granit, entrent parfaitement en correspondance avec les sentiments des personnages.

Les quatre rôles principaux sont incarnés par des professionnels, pour lesquels Rohmer a écrit les dialogues à la virgule près, alors qu'il laisse improviser les autres personnages, joués par des non-professionnels. Le spectateur retrouve Amanda Langlet, la bénéfique Margot, découverte quelques années plus tôt dans *Pauline à la plage* (1983). La jeune adolescente d'alors qui se cherchait est devenue une jeune femme aux pieds sur terre et à la tête bien faite.

Pour la mise en scène, Rohmer ne déroge pas à ses habitudes de perfectionnisme. Elle s'apparente, selon Les Inrockuptibles du 5/6/96 à « un modèle de rigueur et de maîtrise, n'ayant jamais été aussi naturelle et transparente, et aussi proche, finalement, de ses modèles, Hawks ou Rossellini. »

Eric Rohmer (1920 – 2010)

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

Eric Rohmer est né à Tulle en 1920 et mort en janvier 2010 à Paris. Il ne vient pas d'emblée au cinéma. Il commence par suivre des études de Lettres qui, en toute logique, le mènent à l'enseignement. Parallèlement, il mène un cursus de germaniste. En 1946, il publie son premier et seul roman, sous le pseudonyme de Gilbert Cordier, *Elisabeth.* Cet ouvrage a été réédité en 2007 sous le titre de *La Maison Elisabeth* .
Amoureux du cinéma, il écrit des critiques pour différentes revues : *La revue du cinéma*, *Les Temps modernes*, *Arts*, et fonde sa propre revue, *La Gazette du cinéma.*
C'est à cette période et au sein de cet organe qu'il rencontre de jeunes gens prometteurs qui, comme lui, écrivent puis passent derrière la caméra : Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, François Truffaut, Claude Chabrol. Ensemble, ils lancent la Nouvelle Vague. Rohmer les encourage à devenir cinéastes, ce qu'ils font, rencontrant le succès bien plus tôt que lui, qui n'est reconnu qu'en 1969 avec la sortie de *Ma nuit chez Maud.*
Il écrit un livre, avec Claude Chabrol, consacré à Alfred Hitchcock, et achève sa formation universitaire par une thèse publiée sous le titre de « Organisation de l'espace dans le Faust de Murnau ». Il admire les films de Buster Keaton, Renoir, Hawks, Rossellini, Mizoguchi, dont ses analyses n'ont pas pris une ride. Aujourd'hui, ses textes sont rassemblés et publiés par les éditions des *Cahiers du cinéma* sous le titre *Le goût de la beauté.*

Il est rédacteur en chef des *Cahiers du Cinéma* de 1957 à 1963. Mais il quitte la revue, poussé à partir par Rivette, figure de proue d'un mouvement qui se réclame plus moderne que Rohmer. L'élève chasse le maître, ce dernier étant réputé trop conservateur, car persuadé que «la conservation du passé garantit la possibilité de l'art moderne » (Le Monde 13/01/10). Cette éviction affecte Rohmer mais l'encourage également à poursuivre une voie très personnelle, hors de toute chapelle.
Ses débuts au cinéma sont un peu difficiles : après la réalisation d'un court métrage, dont il ne reste aujourd'hui plus trace, il entame son premier long métrage, *Les petites Filles modèles*, qui

demeure inachevé. En 1959, il parvient à terminer *Le Signe du lion*, produit par Claude Chabrol, mais, à l'issue des premières projections, le film est si mal reçu qu'il ne sort que trois ans plus tard. *Le Signe du lion*, fable morale très lente, est sans doute trop novateur pour l'époque. On y perçoit déjà l'importance que le cinéaste accorde aux temps et aux lieux dans lesquels il situe ses personnages.

De 1964 à 1969, il tourne une vingtaine de films pour la télévision scolaire, commandés par l'Education Nationale. Il crée la série pédagogique « Cinéastes de notre temps », à destination des étudiants et, parallèlement, enseigne le cinéma.
Il devient producteur en 1963, avec la création, avec Barbet Schroeder, de la société « Les films du Losange », qui produit presque tous ses films. « Les Films du Losange », de par son fonctionnement, est un modèle unique de production durable dans le cinéma français. Les films de Rohmer, tournés à l'économie, coutent très peu et sont donc facilement rentables, même avec un public restreint. Rohmer tourne en extérieur, avec un goût particulier pour la province (Grandville pour *Pauline à la plage* Dinard pour *Contes d'été*, Clermont-Ferrand pour *Ma Nuit chez Maud*…) De plus, il travaille avec une équipe réduite, et tourne souvent en 16 millimètres, caméra plus maniable que le 35.

C'est cette même année qu'il entame sa série de films baptisée *Contes moraux*, six films d'inspiration littéraire. Le spectateur y suit les pérégrinations de personnages en butte à des questionnements spirituels et moraux, qui cherchent à s'expliquer et à se justifier à eux-mêmes leurs actes. Le thème de cette série est ainsi décrit par Rohmer : « tandis que le narrateur est à la recherche d'une femme, il en rencontre une autre qui accapare son attention jusqu'au moment où il retrouve la première ». Les premiers *Contes* sont *La Boulangère de Monceau* (1963) et *La Carrière de Suzanne* (1962). Le troisième, *La Collectionneuse* (1967) est particulièrement remarqué, ce qui l'encourage à réaliser les trois suivants, qui lui apportent une large notoriété : *Ma Nuit chez Maud* (1969), *Le Genou de Claire* (1970), qui obtient le Prix Louis Delluc, et *L'Amour l'après-midi* (1972). Il y a un goût de XVIIIme siècle dans les *Contes*, avec des problématiques atemporelles : les intrigues sentimentales, le rôle du hasard dans les relations amoureuses, le destin, l'infidélité, le triangle amoureux. Le réalisateur traite ces thèmes en leur donnant un aspect léger, voire futile, mais avec beaucoup de raffinement et, derrière les apparences, pointent souvent la profondeur, voire la gravité.
Alors que les dialogues sont très écrits, littéraires et sophistiqués, la mise en scène est très simple et efficace. Si le discours est très élaboré, l'image est, au contraire épurée, s'efforçant de montrer la réalité le plus fidèlement et simplement possible. Rohmer refuse de créer des métaphores par le biais des images, qui ne signifient rien d'autres dans ses films que ce qu'elles sont. Chez lui, c'est le langage, toujours sophistiqué, qui fait avancer l'action, qu'il soit dialogué ou intérieur. Outre la langue, ce qui prime davantage encore que le scénario ou la mise en scène, c'est le découpage : « Savoir où mettre la caméra et savoir le temps qu'elle restera, c'est le seul vrai mystère d'un film » (*Cahiers du Cinéma* N° 653)
Rohmer pratique une direction d'acteurs très légère, laissant beaucoup de place à l'improvisation après avoir permis aux acteurs une longue imprégnation avec le personnage. Défenseur du cinéma d'auteur, pour lui le réalisateur a un rôle prépondérant en ce qu'il se doit d'être l'auteur des propos, d'être son propre scénariste. Quand il n'écrit pas lui-même ses scenarii, Rohmer s'inspire d'oeuvres littéraires : par exemple pour *La Marquise d'O*, adapté d'après la pièce de Kleist, et pour *Perceval le Gallois*, inspiré de l'œuvre de Chrétien de Troyes dont il élabore lui-même la traduction, en respectant les octosyllabes du texte.

Suite aux *Contes*, il entame une deuxième grande série, les *Comédies et Proverbes* : ici chaque film est inspiré d'une maxime littéraire, devenue un dicton populaire. Les dictons sont soit réels soit de son invention, créés pour les besoins de la cause. Il ya six *Comédies et Proverbes* : *La Femme de l'aviateur* (1978) ; *Le beau Mariage* (1981) ; *Pauline à la plage* (1982) ; *Les Nuits de la pleine lune* (1984) ; *Le Rayon vert* (1986) qui obtient le Lion d'or à Venise, et *L'Amie de mon*

amie (1987). Là encore, l'inspiration provient des Lettres : Rohmer est guidé par l'œuvre d'Alfred de Musset. Il est souvent dit que les *Comédies et Proverbes* sont au théâtre ce que les *Contes* étaient à la littérature. Dans les *Comédies* Rohmer délaisse le discours à la première personne et la voix off pour faire place aux dialogues entre les personnages. Les échanges sont souvent pris sur le vif et conviennent parfaitement aux jeunes comédiens que Rohmer fait travailler pour cette série. Découvreur de talents d'acteurs, il lance les carrières de jeunes qui lui seront fidèles, comme Pascal Greggory, Amanda Langlet, Fabrice Luchini, Marie Rivière, Béatrice Romand, ou encore Arielle Dombasle. Il ne s'interdit bien sûr pas de travailler parfois avec des acteurs chevronnés : par exemple Jean-Louis Trintignant dans *Ma Nuit chez Maud* (1969) et André Dussolier dans *Le beau Mariage* (1982).
Dans *Les Comédies et Proverbes*, les personnages sont avant tout soucieux de l'image sociale qu'ils renvoient d'eux-mêmes. En effet, ils ne sont pas, cette fois, préoccupés par des questions d'ordre moral mais par la volonté de se conformer à l'image que l'on attend d'eux ou qu'ils supposent telle. Ainsi recherchent-ils à accorder leurs désirs amoureux aux normes d'une société bourgeoise.

Les années 1990 sont celles d'une nouvelle série, celle des *Contes des quatre saisons*. Le réalisateur y poursuit ses explorations sur le sentiment et les hasards amoureux. Ici, les personnages parlent beaucoup, et ont des difficultés à prendre des décisions. Ils sont empêtrés par un ego surdimensionné, dont ils souffrent, et qui les étouffent. Ils ont mauvaise conscience.

Rohmer achève son oeuvre par un triptyque historique : *L'Anglaise et le Duc* (2001), tiré des Mémoires de Grace Elliott, *Triple Agent* (2004) et *Les Amours d'Astrée et de Céladon* (2007), d'après Honoré d'Urfé. Avec ces films historiques, il tourne néanmoins le dos à une certaine tradition réaliste des films historiques français. Comme dans ses autres films, il ne cherche pas à « faire vrai », refuse le naturalisme.

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

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

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

Connu et reconnu en son pays, c'est néanmoins à l'étranger que ses films ont le plus de succès, notamment à New York et à Tokyo, où ils sont perçus comme des incarnations de l'esprit

français. Rohmer est décédé en janvier 2010, laissant son public orphelin et un grand vide dans le milieu professionnel, notamment auprès de ceux avec qui il a travaillé.

Filmographie (longs métrages de cinéma uniquement)

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

SOURCES
Avant scène N° 455,
Positif N° 424,
Télérama 10 oct. 1996.

LUNDI 24 OCT. 2011 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Les saisons au cinéma

Fin d'automne

de Yasujirô Ozu (1960)
Japon / Couleurs/ 128'

Réalisateur : Yasujirô Ozu
Photographie : Yuharu Atsuta
Montage : Yoshiyasu Hamamura
Musique : Kojun Saito

INTERPRETATION

Akiko Miwa: Setsuko Hara
Ayako Miwa: Yoko Tsukasa
Yuriko Sasaki: Mariko Okada
Shotaru Goto: Keiji Sada
Michiko: Miyuki Kuywano
Koichi: Shinichiro Mikami
Soichi Mamiya: Shin Saburi

Ayako vit seule avec sa mère et refuse de se marier. La mère pense que sa fille se sacrifie pour ne pas la laisser seule. La fille croit qu'elle la pousse à quitter le foyer pour pouvoir se remarier. Trois hommes, anciens amoureux de sa mère (Akiko) s'accordent sur la beauté des deux femmes et se mettent en tête de lui trouver un garçon susceptible de lui plaire tout en laissant croire à la jeune fille que sa mère a l'intention de se remarier avec l'un d'eux.

Pour ce film, Ozu avait réclamé un acteur vedette du célèbre studio de la Toho, Yoko Tsukasa. Malgré les réticences de sa hiérarchie, on finit par accepter (son statut de grand maître le lui permettait). Mais en échange, Ozu dut tourner un film pour la Toho : *Dernier Caprice*. Ses exigences ayant été acceptées, il n'eut pas le droit à l'erreur. Le tournage fut tendu. Ozu lui-même avoue perdre confiance. Le 22 octobre 1960, il note dans son carnet : « même au singe, il arrive de tomber de l'arbre. Mais le singe n'en perd pas pour autant sa dignité. Il est respectable tant qu'il reste. » Ce film appartient au genre « Shomin-geki » (films sur les petites gens), sous-division du «Gendai-geki », genre qui regroupe des films dont l'action se situe à l'époque contemporaine, qui compte parmi ses spécialistes Shimazu, Naruse ou Gosho.
Fin d'automne est animé tout le long par le thème récurent de la mort. Dès le début il s'ouvre sur une cérémonie anniversaire de la mort du mari d'Akiko qui réunit les principaux personnages, et le film se clôture sur l'image de cette même Akiko qui se retrouve seule. Mais chez Ozu, la mort devient supportable, voire sereine, contrairement au cinéma occidental qui la montre souvent de manière bien plus tragique. Car toute sa démarche consiste à regarder la mort en face, sans appréhension. On constate aussi que ce film remet en cause la structure familiale traditionnelle car on a ici trois hommes (deux « maris » et un veuf) qui nous sont montrés dans leurs relations familiales et conjugales d'une façon peu valorisante. Ils semblent avant tout se distraire à essayer de faire accomplir chez la jeune fille un désir que eux même ont refoulé depuis longtemps. On remarque aussi que le mariage n'est pas vu comme un accomplissement en soi ou une victoire, les veufs et les veuves chez Ozu d'ailleurs sont les derniers à envisager de se remarier ou à fonder une nouvelle famille. Le bonheur, la sérénité ne peut s'atteindre que par la destruction de

la cellule familiale qui enferme les êtres dans des relations contraignantes non librement choisies. Dans ce film, Akiko a l'air d'accepter sa solitude, presque avec indifférence, mais on peut douter de cette solitude apparente. Car au final elle se sépare de ces pesanteurs sociales et idéologiques tel que le sentiment de l'obligation familiale, le tabou qui interdit la séparation avec la famille. Cependant Akiko retrouve, peut retrouver, d'autres relations plus personnelles, fondées non sur la contrainte mais sur le choix libre propre et intime.

Biographie et filmographie p.160.

SOURCES :
Cinéma n°252
« Ozu : l'intégrale», éditée par la Japan Fondation

MERCREDI 26 OCT. 2012 - 15H30 - ESPACE JACQUES VILLERET

Ciné concert jeune public

Séance proposée en partenariat avec la programmation jeune public de la ville de Tours

The Puppets Show

Sélection de courts métrages d'animation mis en musique par Ollivier Leroy (voix, claviers, harmonium, bruitages) et Pierre-Yves Prothais (batterie, percussions, bruitage, voix).
Durée totale : 45'
Tarif unique : 3.50 €
Tout public à partir de 3 ans
Réservation conseillée au 02 47 74 56 05

Pfffirate
de Xavier André et Guillaume Hérent
(2003)
Fr. / Couleurs / 3'54''

Un pirate gonflable voit sa tranquillité menacée par un oiseau mécanique.

Douda Vessolouchka
de S. Lartchenko
(1978)
URSS / 1978 / 8'57''

Doudka, un jeune paysan ne pense qu'à devenir musicien, mais sa famille s'y oppose jusqu'au jour où …

Edvard
de Piotr Sagepin
(1992)
Russie / 1992 / 4'

Edvard est un personnage en argile vivant sur la plage. Un jour il rencontre une jolie fille et l'amour lui donne des ailes.

Dans l'Ile de Robinson
de Walter Lantz
(1925)
USA / NB / 6'41''

Tel Robinson Crusoé, Walter Lantz et ses deux personnages se retrouvent sur une île peuplée de cannibales.

Il s’agit de tout autre chose (*Eto sovsem ne pro eto*)
de Alexandre Fedoulov
URSS / Couleurs / 3’

Comment se servir d’une vache dans un environnement pollué pour faire avancer une voiture ?

Moutons
de Simon blanc, Vivien Cabrol, et Arnaud Valette.
Fr. / Couleurs / 6’

Et si les moutons naissaient de l’écume des vagues ?

Tulip shall grow
de Georges Pal
USA / Couleurs / 7’

Jan est amoureux de Janette. Les jours s’écoulent paisiblement au rythme des moulins à vent, jusqu’à ce qu’une armée de boulons arrive et massacre tout sur son passage. Mais les tulipes repousseront. Un chef d’œuvre de l’animation.

LUNDI 31 OCT. 2010 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Fantômes au cinéma

Une soirée, deux films

La Volonté du mort *(The Cat and the Canary)*
de Paul Leni (1927)
USA NB 80'

Réalisation : Paul Leni
Scénario : Robert F. Hill et Alfred A. Cohn, d'après la pièce de John Willard
Photographie : Gilbert Warrenton

INTERPRETATION
Annabella West : Laura La Plante
Paul Jones : Creighton Hale
Charles Wilder : Forrest Stanley
Roger Crosby : Tully Marshall

Cyrus, vieil homme grincheux et millionnaire, met son testament sous pli en deux enveloppes cachetées, avec la consigne de ne les ouvrir que vingt ans après sa mort.
Quand l'heure est enfin venue d'ouvrir la première enveloppe, la famille réunie apprend que c'est Annabella qui hérite, si elle peut prouver qu'elle est saine d'esprit. Sinon, celui dont le nom figure dans la deuxième enveloppe sera celui qui héritera définitivement.
Annabella est alors victime d'un climat d'épouvante dont le seul but est de la rendre folle…

Voici une brillante comédie d'épouvante où une histoire d'héritage offre, dans un château empli de portes secrètes et de couloirs obscurs, un huis clos avec un fantôme et des cadavres dans le placard. Une main gantée de noir essuie la poussière pour rendre lisible le générique gravé sur une pierre tombale. Un vieil homme met la dernière main à son testament, ravi de jouer un vilain tour à sa famille. En les faisant patienter vingt ans avant de pouvoir ouvrir le testament, puis en conditionnant l'octroi de sa fortune à la santé mentale de l'héritière, il met tout en œuvre pour que les membres de la famille se comportent « comme des chats excités par la vue d'un canari en cage ».
Après la disparition du vieillard, le château reste vide. Au crépuscule on voit passer l'ancienne servante de Cyrus et dans la région, il est dit que le fantôme de Cyrus hante le château. Puis, alors que l'heure de l'ouverture du testament approche, le château est le théâtre d'étranges phénomènes : une lampe portée par un invisible visiteur furète dans la bibliothèque, une paroi coulissante se met seule en mouvement, une main gantée (encore) essaie de forcer une serrure. Un peu plus tard, les membres de la famille rassemblée autour du notaire s'observent avec méfiance. Paul Leni, qui a le sens du décor et de la lumière, joue avec des miroirs déformants pour caricaturer ses personnages.
Puis l'atmosphère se durcit et la peur devient panique après qu'une main poilue cherche à étrangler, que les meubles se mettent en lévitation, ou que des monstres surgissent des recoins du château. Leni fait monter la tension sans se préoccuper de la vraisemblance des faits. Une énigme tout juste découverte comme fausse, en appelle une autre tout aussi fausse. Qu'importe. Les décors, splendides, la lumière, habilement dosée, l'utilisation de surimpression et la manière de filmer participent à faire de *La Volonté du mort* un magnifique film d'horreur.

Paul Leni (1885 - 1929)

Paul Leni est né le 8 juillet 1885 à Stuttgart. A quinze ans il quitte sa ville natale pour s'installer à Berlin, où il espère devenir artiste peintre. Il est vite attiré par la décoration théâtrale et travaille avec Max Reinhardt, avant de se consacrer aux décors de cinéma. On trouve son nom au générique d'un film pour la première fois en 1914 (*Das Panzergewolbe* de Joe May). Cette première expérience cinématographique lui apporte une belle notoriété et nombreux sont les réalisateurs qui font appel à son talent (Dupont, Grüne, Robison, Oswald, etc.). En 1926, Robison lui confie la conception des costumes dans un film où un petit rôle est tenu par une comédienne inconnue, nommée… Marlène Dietrich.
Curieux de tout, Paul Leni s'essaye au scénario et au métier d'acteur, et réalise son premier film en 1916, film malheureusement perdu, de même que les cinq autres qui ont suivi.
Son film le plus ancien dont il existe encore des copies, *L'Escalier de service* est réalisé en 1921, en collaboration avec Léopold Jessner, d'après un scénario de Carl Mayer. Sur une histoire d'amour morbide, qu'un facteur paralytique porte à sa voisine qui en aime un autre, Leni fait un film remarqué pour sa mise en scène, la construction du scénario, l'utilisation expressionniste du décor et de la lumière, et le jeu des acteurs. Dans l'ouvrage qu'il consacre à Paul Leni, Freddy Buache note que ce film « *offre un considérable intérêt d'ordre strictement historique. Il constitue la première charnière sensible entre l'expressionnisme et le Kammerspiel* ». Trois ans plus tard, Leni signe un film délibérément expressionniste, *Le Cabinet des figures de cire* où l'inspiration de *L'Etudiant de Prague,* du *Golem* ou de *Nosferatu* est évidente. « La supervision artistique, confiée à Robert Wiene, peut laisser supposer que le Cabinet des figures de cire devait exploiter, d'un point de vue commercial, la formule et la renommée du Cabinet du Dr Caligari. Le choix du titre ne laisse guère de doute à ce sujet, et l'option artistique le confirme : même atmosphère, même référence directe à la peinture, même dépaysement du côté du cauchemar » note Freddy Buache.
Ce nouveau film laisse entrevoir aux producteurs américains une possibilité de renouvellement du langage cinématographique et Carl Laemmle, producteur d'origine allemande qui a créé Universal quelques années auparavant, invite Paul Leni à venir travailler à Hollywood.
Comme la plupart des cinéastes et techniciens allemands qui se sont expatriés pour s'établir aux USA autour des années 1925 (puis, plus tard, en une deuxième vague à partir de 1933 et la montée du nazisme), Leni apporte aux studios hollywoodiens tout son talent artistique, c'est à dire, le concernant, une conception du décor et de l'éclairage au service du film d'horreur et d'épouvante.
Son premier film pour Universal a pour titre *The Cat and the canary* (La Volonté du mort). Il est adapté d'une pièce de John Willard, et mène le spectateur dans un château hanté par Cyrus, l'ancien propriétaire qui, pour jouer un tour à sa famille, demande à ce que son testament ne soit ouvert que vingt ans après sa mort. Leni entretient un suspens angoissant tout au long du film avec d'obscurs corridors, une main gantée essayant d'ouvrir un coffre fort, des toiles d'araignées et d'étranges personnages qui entrent en même temps que le vent qui s'engouffre dans l'édifice et glace l'atmosphère. La même année, il tourne *Le Perroquet chinois* avant de tourner en 1928, son plus grand succès *L'Homme qui rit,* d'après le roman de Victor Hugo. Gwynplaine, orphelin, a été défiguré dans son enfance : il a la bouche fendue, le vouant à rire continuellement. Il vit avec Ursus et Dea, des bannis de la société, alors qu'il s'avère être un fils de Lord. Il retrouvera son rang mais préférera finalement ses anciens amis. Leni se verra imposer une fin plus heureuse que celle de Hugo, mais saura rendre l'atmosphère du roman et la prestation de Conrad Veidt, dans le rôle de Gwynplaine, rendra l'acteur et le réalisateur à jamais célèbres. Paul Leni aurait pu continuer une magnifique carrière à Hollywood mais alors qu'il vient de terminer *The Last warning* (Le Théâtre maudit) en 1929, il est emporté par une septicémie.

Filmographie

1916 : Das Tagebuch des Dr Hart
1917 : Dornröschen
Platonische Ehe
1919 : Prinz Kuckuck
1920 : Patience
1921 : Fiesco
L'Escalier de service
1924 : Le Cabinet des figures de cire
1927 : The Cat and the Canary (La Volonté du mort)
Le Perroquet chinois
1928 : L'Homme qui rit
1929 : The Last warning (Le Théâtre maudit)

SOURCES

Anthologie du cinéma n° 33 mars 1968 par Freddy Buache
Encyclopédie du cinéma Roger Boussinot Bordas

LUNDI 31 OCT. 2011 - 21H00 - CINEMAS STUDIO

Fantômes au cinéma

Une soirée, deux films

Le Fantôme de l'Opéra (*The Phantom of the Opera*)

de Rupert Julian
1925
(USA/muet /NB / 94min)

Réalisateur : Rupert Julian
Scénario : Elliott J. Clawson, Raymond L.Schrok, d'après le roman de Gaston Leroux
Images : Milton Bridenbecker, Virgil Miller,
Charles Van Enger
Décors : Russel A. Gausman et Ben Carré

INTERPRETATION
Le fantôme : Lon Chaney
Christine Daae : Mary Philbin
Vicomte Raoul de Chagny : Norman Kerry
Ledoux : Arthur Edmund Carewe
Simon Buquet : Gibson Gowland
Comte Philip de Chagny : John Sainpolis
Florine Papillon : Snitz Edwards
Carlotta : Mary Fabian
Mère de Carlotta : Virginia Pearson

Une cantatrice de second plan, Christine Daaé, se retrouve protégée par un étrange personnage masqué hantant les murs de l'Opéra de Paris. Il la rassure lorsqu'elle se retrouve seule dans sa loge, lui offrant la possibilité de devenir une diva. Elle doit pour cela renoncer à son fiancé Raoul pour se dévouer entièrement à la musique. Le « fantôme », en réalité amoureux de la jeune femme, l'emmène dans les sous-sols de l'Opéra et lui déclare ses sentiments. Christine ne prend pas en compte ses avertissements et lui retire son masque, découvrant ainsi un visage hideux. Il la libère en lui faisant promettre de ne pas retourner avec son fiancé, sous peine de les tuer tous les deux.

Ayant eu des parents sourds-muets, Lon Chaney, qui interprète le fantôme, se voit dès son plus jeune âge dans la nécessité de communiquer par des gestes. Celui que l'on surnomma « l'homme aux milles visages » a sans conteste un talent pour modeler son corps et son visage à sa guise, donnant ainsi à ses personnages des expressions inimitables. Pour son rôle du fantôme Erik dans *Le Fantôme de l'Opéra*, c'est lui-même qui réalise son maquillage. Il le garde secret jusqu'à la scène où Christine lui retire son masque. L'équipe de tournage le découvre donc de la même manière que les spectateurs quelque temps plus tard. Par ailleurs, au passage de cette séquence dans les salles, il était prévu de distribuer des sels aux spectateurs qui se trouveraient mal. Le maquillage de son personnage est cependant moins fou que les autres interprétés par Chaney, qui permettent aux spectateurs d'être partagés entre frayeur et pitié pour Erik.
La première adaptation du roman de Gaston Leroux reste la plus réussie et fait sensation grâce au masque de Lon Chaney et aux magnifiques décors à connotations poétiques (on remarquera les déplacements à cheval ou dans une barque style gondole de Venise). *Le Fantôme de l'Opéra* compte parmi les films les plus coûteux du cinéma muet. Rupert Julian, une nouvelle fois, ne le

réalise qu'en partie mais c'est son nom qui figure au générique. En effet, il est secondé par le réalisateur de Buster Keaton, Edward Sedgwick.

Rupert Julian (1889-1960)

Après s'être essayé à divers métiers, Rupert Julian, d'origine néo-zélandaise, part s'installer aux Etats-Unis où il devient acteur. En 1917, il joue le rôle d'un Kaiser dans une bande patriotique et évolue dans l'ombre d'Universal.
En 1922, il est chargé de terminer *Chevaux de bois* à la place d'Eric Von Stroheim, ce dernier étant congédié à la suite d'un conflit avec Irving Thalberg qui lui reprochait de trop dispendieuses dépenses. Julian prend la relève sur ordre des producteurs et suit parfaitement le découpage de Stroheim. Cependant, il n'arrive pas à délivrer au film la force bouillonnante de son prédécesseur.
Puis, il signe quelques mises en scènes telles que *La Femme Léopard* en 1928, *Midnight Madness*. Mais une seule le sort réellement de l'ombre en 1925 : *Le Fantôme de l'Opéra*, d'après le célèbre roman de Gaston Leroux, offrant néanmoins le prestige à Universal et à l'acteur Lon Chaney.
Sa carrière, aussi brève fut-elle, s'achève en 1930 avec un film de Bebe Daniels : *Loves Comes along*.

Filmographie

1922 : Chevaux de bois (*Merry go round*)
1925 : Le Fantôme de l'Opéra (*The Phantom of the Opera*)
1927 : Le Médecin de campagne (*The Country Doctor*)
1928 : La Femme léopard (*The Leopard Lady*)
Nuit de folie (*Walking Back*)
1930 : Love Comes along
1930 : The Cats Creeps

SOURCES

Site internet IMDB et DeVildeaD
Dictionnaire du cinéma, sous la direction de Jean-Louis Passek, Larousse, Paris, 2001
Guide des films tome 2, sous la direction de Jean Tulard, Editions Robert Lafont, Paris, 2005
Sabatier Jean-Marie, *Les Classiques du cinéma fantastique*, Balland, Paris, 1973

LUNDI 7 NOV. 2011 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

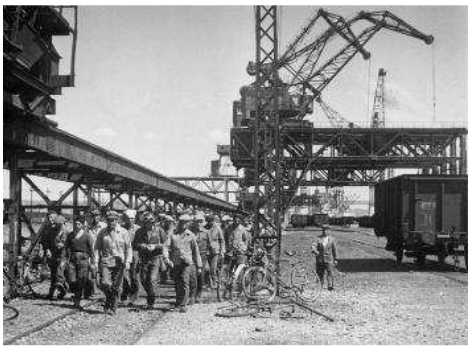
Hommage à Paul Carpita

En présence d'Anaïs Carpita, scénariste et petite fille du cinéaste.

Le Rendez-vous des quais

de Paul Carpita
(1953)
France / NB / 75'

Réalisateur: Paul Carpita
Scénario: Paul Carpita
Photographie: Paul Carpita
Montage: Suzanne Sandberg, Suzanne de Troye
Musique: Jean Wiener
Production: Cinépax



INTERPRETATION
Robert Fournier: André Maufray
Marcelle: Jeanine Moretti
Jean Fournier: Roger Manunta

Dans le Marseille des années cinquante, sur fond de guerre d'Indochine, l'histoire d'un jeune couple confronté aux difficultés économiques et à la crise sociale qui secoue le port. Marcelle est ouvrière et Robert est un jeune docker marseillais. Sur les quais, on décharge les blessés et les cercueils venant d'Indochine, on embarque des canons et des chars. Les grèves éclatent sur le port, durement réprimées par la police. Robert, partisan de l'action individuelle, refuse d'y participer.

C'est en réaction à l'initiative des dockers, que Paul Carpita décide de rendre hommage à ces hommes en réalisant *Le Rendez-vous des quais*. Autour du sujet, le monde ouvrier se mobilise, la CGT des dockers apporte une aide financière précieuse. Le Parti Communiste fournit la pellicule et des amis la figuration. *Le Rendez-vous des quais* ne coûte presque rien. Il faudra tout de même deux ans à Carpita pour finir le montage. Le 12 août 1955, une interdiction est prononcée par le ministre de l'industrie et du commerce, chargé de l'information, le motif est clair: "ce film retrace une grève déclenchée par les dockers de Marseille, sous un prétexte syndical, pour mener une action contre la guerre d'Indochine. Il contient des scènes de résistance violente à la force publique. Sa projection est de nature à présenter une menace pour l'ordre public". Suite à cela la copie est confisquée et *Le Rendez-vous des quais* va cesser d'exister pendant plus de 30 ans.

Dans les années 80, les habitants de Port-de-Bouc, dont certains ont figuré dans le film et qui ignorent son sort, demandent à Jack Lang, ministre de la culture en visite dans la ville, où se trouve *Le Rendez-vous des quais*. Le ministre fait alors faire des recherches. En 1988, Jean-Pierre Daniel (assistant de Carpita) finit par localiser deux copies et le négatif gardé sous scellés aux Archives du film de Bois d'Arçy. L'interdiction ayant été levée, le cinéaste peut enfin présenter, pendant le festival de Cannes puis au parc François Billoux sur le port de Marseille, son film qu'il

croyait perdu à jamais, mettant fin à une énorme parenthèse dans sa vie. Le 14 février 1990, le film sort à Paris et en province.

Paul Carpita tourne dans les rues de Marseille et réalise son film avec des acteurs presque tous non professionnels. Avec sa caméra qui participe à l'action, il fait preuve d'esthétisme. En effet, le gros plan souligne le drame de la fiction, le plan large montre le monde et ses combats et le travelling entraîne le film au rythme de personnages bousculés par la vie. Certaines scènes ont été tournées pendant une véritable grève du port, ce qui explique que la véritable fraîcheur du film soit préservée trente-cinq ans après.

A sa sortie en 1990, le film fut encensé par une presse largement acquise. Les critiques comparent la plastique de son film à Sergueï Eisenstein ou Jean Vigo et la qualité d'ensemble au *Toni* de Jean Renoir, réalisé en 1935. Ce film est considéré comme le pont entre le néo-réalisme italien et la Nouvelle Vague française et beaucoup de critiques s'accordent à dire que cette œuvre est le "chaînon manquant du cinéma français".

Paul Carpita (1922 - 2009)

Paul Carpita est né le 12 novembre 1922 à Marseille, où il est mort le 23 octobre 2009. Lorsqu'il a 10 ans à peine, il découvre dans les salles obscures des films de Fernandel ou de Gabin, de gens dont il ne savait pas "s'ils existaient vraiment avec leurs téléphones, leurs voitures, la bonne et les intérieurs chics". Il décide alors de témoigner d'une vie toute autre, celle qu'il connaît, celles des "humiliés", ces gens d'une autre classe sociale. Paul Carpita a empoigné une caméra dans cet unique but. Enfant, il se fabrique une lanterne magique avec une boîte en carton, une lampe de poche et un jeu de miroirs, sans aucune méthode à l'appui. Gamin de Marseille et de la classe ouvrière, fils d'un docker et d'une poissonnière, son enfance est dure mais radieuse. Il ne cesse de rendre hommage à sa ville natale dans ses films, notamment au port de Marseille qui constitue le décor, voire un personnage à part entière. C'est le cas dans son premier long métrage, *Le Rendez-vous des quais*, réalisé en 1953. *Le Rendez-vous des quais* retrace le récit de la grève générale qui eu lieu dans la cité phocéenne en 1950, lorsque les dockers refusent de débarquer à la va-vite des centaines de cadavres revenus d'Indochine et de remplir les soutes d'armes. Paul Carpita tourne instinctivement, sans plan ni scénario préconçus, il veut "témoigner de son époque, pousser un cri contre cette guerre et filmer les petites gens parce que c'était [ma] vie, [mon] père, [ma] mère". Paul Carpita a toujours l'engagement modeste, d'une sincérité jamais démentie. Très tôt, il milite au Parti Communiste encore clandestin, puis s'engage durant l'occupation, dans les F.T.P (Francs Tireurs Partisans), une importante organisation de la résistance. Il devient instituteur, et à la libération ce jeune militant et passionné de cinéma, fonde le « Groupe de réalisations cinématographiques de Marseille » (Cinépax) avec des amis syndicalistes et communistes. L'ambition de cette nouvelle organisation est de rendre compte de "l'autre vie", celle que partagent les gens des rues et des usines, celles des immigrés et des chômeurs. Le groupe filme les actualités de leur ville, cité effondrée, avec ses maisons détruites et ses grues démantelées sur le port. Cinépax demande que les écoles soient rebâties, que la ville reconstruise son identité. Mais en 1947, avec le début de la Guerre Froide, leurs acquis des années de Résistance s'effondrent à leur tour. Les anciens patrons qui avaient pactisé avec les Allemands récupèrent leurs usines, avec en prime, un dédommagement… En réaction, le groupe Cinépax crée des "contre-actualités", projetées dans les salles de meeting ou de classes, toujours pleines à craquer. Les gens se voyant sur l'écran réagissent et crient contre les CRS. La rage collective gronde de nouveau. Carpita est de plus en plus sollicité, on l'encourage à réaliser un "vrai film". A la première projection de *Le Rendez-vous des quais*, la police entre dans la salle et contraint Carpita à abandonner le cinéma. Il reste donc instituteur et communique cette passion pour le cinéma aux enfants. Il ne cesse de les filmer dans les courts métrages tels que *La*

Récréation (1959) ou encore *Des Lapins dans la tête* (1964), qu'il réalisera tout au long de ses années de classe, loin des critiques et des projecteurs. En 1988, son film censuré est retrouvé aux Archives du Film : on découvre alors le chaînon manquant d'un cinéma français engagé. Carpita, à soixante-neuf ans, s'installe derrière sa caméra pour réaliser un deuxième long-métrage, *Les Sables mouvants* (1995), nouvelle fiction à caractère social, traitant de l'immigration, où l'intérêt collectif se heurte aux frustrations et aux désirs de chacun. Il s'est éteint en 2009, à l'âge de 86 ans, à Marseille. Ce réalisateur français est toujours resté attaché à sa ville natale, aux dockers, aux luttes syndicales, à la lutte pour la paix. Dans ses films, Paul Carpita dépeint son époque en faisant toujours preuve de lucidité et de poésie.

Filmographie

1947: Nous voulons vivre (court métrage)
1953: Le Rendez-vous des Quais
1956: Rencontre à Varsovie
1959: Rendez-vous avec Paul
La Récréation (court métrage)
1960: Marseille sans soleil (court métrage)
1962: Demain l'amour (court métrage)
1964: Des lapins dans la tête
Graines au vent (court métrage)
1966: La visite
1970: Adieu Jésus (court métrage)
1972: Les fleurs de glai (court métrage)
1995: Les sables mouvants
2001: Marche et rêve! Les homards de l'utopie

SOURCES

Cinémaction n°103, « 50 films qui ont fait scandale », Editions Corlet, 2002
La Revue du cinéma, la saison cinématographique n° 90
Les Cahiers du cinéma n° 428

LUNDI 14 NOV. - 19H30 - CINEMAS STUDIO

En écho à Euro Gusto

Pêche d'un étang dans l'Indre

de Joseph Limousin
1936 - 16 mm - muet - 4'

Depuis le XIIe siècle, la Brenne est le pays des mille étangs. Chaque hiver, les étangs sont vidés et pêchés selon un rituel ancestral : un grand filet encercle les poissons qui sont ensuite capturés, triés, pesés sur la chaussée de l'étang et répartis entre les pêcheurs.

Film d'archives proposé par Centre Images.

L'Homme d'Aran (*The Man of Aran*)

De Robert J. Flaherty
1934
USA / NB / Documentaire / 80'

Réalisateur : Robert J. Flaherty
Scénario : Robert et Frances Flaherty
Montage : John Goldman

Interprétation :
L'homme : Colman King
La femme : Maggie Dirrane
L'enfant : Michael Dillane

Au large des côtes irlandaises, dans l'archipel des îles d'Aran, l'histoire d'une famille de pêcheurs vivant sur l'île de Inishmore. Leur vie est rude. Ils tentent de construire une terre cultivable sur un sol rocailleux balayé sans cesse par les vagues et les tempêtes. L'homme brise les pierres tandis que la femme ramasse des algues provenant des crevasses. Un jour, lors d'une violente tempête, le bateau du père est détruit, à des kilomètres de sa famille.

Robert Flaherty recherche un nouveau *Nanouk* (1919), son premier succès. Boudé par les productions hollywoodiennes, c'est sur le bateau qui l'amène d'Amérique, que Flaherty a l'opportunité de son nouveau film : *L'Homme d'Aran*. Il fait la connaissance d'un jeune Irlandais qui lui explique que les conditions de vie sur les îles sont beaucoup plus dures que celles des Américains, alors en pleine période de dépression. Ce qui fascine davantage Flaherty, c'est la précision du jeune homme sur l'héritage celtique que les habitants d'Aran ont préservé.
L'Homme d'Aran est en réalité un faux documentaire car les membres de la famille mise en scène sont joués par des acteurs choisis parmi les habitants de l'île. Flaherty arrive sur Inishmore en 1931 et fait face à des îliens réticents vis-à-vis de son projet. Certains disent que la caméra apporte « le mauvaise œil » et ne croient pas que son vrai nom soit Flaherty, une grande partie des habitants de l'île ayant le même nom de famille. Après quelques temps, les habitants ont acquis la confiance nécessaire et Flaherty peut choisir ses acteurs. Lourde tâche car Robert Flaherty sait exactement ce qu'il recherche : des personnes photogéniques dotés de qualités dramatiques, ayant un physique « type ». Il engage alors Maggie Dirrane dans le rôle de la mère,

et veut à tout prix le jeune Michael Dilliane pour le fils. Seulement, sa mère refuse que son enfant travaille pour Flaherty, qu'elle voit comme « une homme sans Dieu ». Flaherty étant protestant, la mère du jeune garçon se rappelle de l'histoire, qui s'est déroulée un siècle plus tôt. Durant la grande famine qui touche alors l'Irlande, les protestants d'Angleterre viennent sur l'île et offrent de la soupe aux habitants s'ils se convertissent au protestantisme. La mère du petit Michael, pensait que si Robert Flaherty voulait de son fils dans son film, c'était pour le convertir. Frances Flaherty, la femme du cinéaste, racontera que son mari portait toujours une gourde d'eau et que les habitants du village pensaient qu'en buvant une seule goutte de cette eau, ils deviendraient protestants. Coley « Tiger » King est engagé pour jouer le père marin, alors qu'il est en réalité forgeron. De plus, la pêche au requin présente dans le film, ne se pratique en réalité plus sur l'île depuis 70 ans. Le village d'Irishmore n'est pas représenté dans le film, seulement la famille de l'homme d'Aran. Pas d'écoles, pas de publicité, pas d'église. Les informations que souhaite montrer Flaherty sont abstraites puisqu'elles ne montrent pas le village original de l'île ou uniquement en fond. L'action s'écoule autour de quatre lieux : la chaumière, la falaise, l'océan et le rivage. Flaherty souhaite montrer que l'homme ne peut compter que sur lui-même, ne faisant appel à ses compagnons que pour la pêche. Pour se construire une terre fertile et cultiver ses pommes de terre, il ne peut compter que sur lui et sa famille. Flaherty et son équipe, sont peu à peu acceptés par les habitants de l'île qui leur racontent l'histoire de l'île, permettant ainsi au réalisateurd'écrire son film. Ecrire oui, mais Flaherty a réalisé en majeure partie le scénario dans sa tête. John Goldman, chargé du montage, est envoyé à Inishmore par les producteurs Grierson et Balcon en repérage afin de savoir où en est le tournage du film qu'ils jugent trop long. Goldman raconte : « Quand j'arrivais à Aran, il y avait un bout de papier affiché sur le mur : "A tourner : plans de mouettes, Maggie qui transporte des algues". Quand je suis parti, plusieurs mois plus tard, le papier était toujours là. Je n'ai jamais vu d'autre scénario ».
Bien que le film soit un « faux » documentaire, les acteurs encourent de vrais risques. Maggie Dirrane manque de se noyer plusieurs fois, elle le dit même aux premières minutes du film lorsqu'une vague les submerge ; la colline qu'escalade le petit Michael s'effondre quelques jours après le tournage de la scène. De plus, la tempête à la fin du film est bien réelle. Flaherty raconte qu'il n'a pas poussé les acteurs à affronter le vent et la mer déchaînée pendant celle-ci, ce sont les acteurs qui ont voulu y aller tellement ils étaient ancrés dans leur personnage.
Aux prémices du cinéma parlant, Flaherty fait de *L'Homme d'Aran* une œuvre majoritairement musicale très bien arrangée pour l'époque. John Greenwood, compositeur de la musique du film, a su réaliser une bande son discrète qui donne une tonalité aux scènes même les plus banales, comme lorsque Maggie attend le retour de son mari ou que les pêcheurs rapportent leur prise. On ressent dans la musique les sentiments des personnages, leur joie, inquiétude ou bien leur tristesse quand la barque vient à se briser sur les rochers lors de la tempête.
En 1934, le film est primé à Venise. Malgré quelques détracteurs assimilant *L'Homme d'Aran* au modèle type de l'Aryen dominateur, ou encore qualifiant l'œuvre de Flaherty d'incomplète, son film est cependant reconnu comme l'un de ses plus beaux chef-d'œuvre.

Robert Joseph Flaherty (1884-1951)

Père fondateur du documentaire, Robert Flaherty s'est imposé comme une figure les plus nobles du cinéma. Devenu mondialement connu par son film *Nanouk l'Esquimau* (1919), c'est avec lui que ce genre cinématographique voit le jour en employant pour la première fois le terme de documentaire. En 1964, *Nanouk* ainsi que *Louisiana story,* obtiennent la première et sixième place dans la liste des « Douze meilleurs documentaires de l'Histoire du cinéma ».

Originaire d'Irlande, la famille Flaherty part s'installer à Québec au milieu du XIXe siècle. Né en 1884, Robert Flaherty grandit dans l'univers des mineurs. Fasciné par les Indiens depuis que son

père lui a ramené des mocassins en peau de daim d'une tribu indienne, Flaherty les côtoie très souvent, passant de temps en temps des nuits dans leur camp, lorsqu'il part vivre avec son père parmi les mineurs. A l'âge de 17 ans, il sort du college du Haut-Canada. Sans doute les années les plus étouffantes de sa vie. En 1910, Flaherty mène la première de ses cinq explorations vers le Nord du Canada durant six ans. Il fait à cette occasion la découverte d'un peuple qui le fascine et le raconte dans son journal, à la tombée de la nuit, dans un igloo. Cherchant à combler ses heures de solitude, ce journal devient le premier véritable travail créateur de Flaherty, lui permettant d'exprimer un sentiment nouveau de son rapport avec l'Homme.
En 1913, lors d'une troisième expédition dans le Nord, il décide d'emporter avec lui une caméra. Pendant deux ans, il filme deux expéditions successives ayant pour thème la vie des Esquimaux. Avec l'aide de sa femme, il réalise le montage du négatif et le présente au public. Le documentaire reçoit un pâle succès mais il ne faut pas oublier que ce sont les débuts du genre. En 1910, ce mot n'est même pas inscrit dans le vocabulaire. Il le deviendra avec le film *Nanouk,* tourné de 1919 à 1920. Nanouk est célèbre dans son pays pour son habileté et sa force. Flaherty l'a rencontré au cours de précédentes expéditions et les deux hommes se sont liés d'amitié.
En 1923, la famille Flaherty part pour les mers du Sud et s'installe sur l'île de Savai pour commencer à travailler sur la proposition de Jessy Lasky. Durant trois ans, le cinéaste réalise *Moana,* qui remporte un vif succès. A défaut d'en faire un documentaire montrant des instants héroïques de lutte pour sa survie, comme dans *Nanouk,* Flaherty en fait un film sans une véritable histoire ni drame. La séquence du film retenue par tous, est celle du tatouage avec les grimaces de douleur de Moana se faisant tatouer. Malheureusement, faute de moyens financiers, Flaherty ne peut pas exporter le film en dehors des Etats-Unis.
Après des années difficiles, il entreprend en 1926 un documentaire intitulé *New York : L'île aux 24 dollars.* Le titre fait référence au prix qu'auraient payé les colons hollandais à la tribu indienne locale, afin d'acquérir leur île sur laquelle sera construite la Nieuw Amsterdam, autrement dit, New York. Le film montre un changement de thématique. En effet, contrairement à *Nanouk,* Flaherty ne cherche pas à faire un documentaire sur l'être humain, mais sur les gratte-ciel de Manhattan qui réduisent les hommes à taille de nains. Le film projeté dans les plus grands cinémas New Yorkais, tels que le « Roxy », est victime de vandalisme. Il est conservé à la Cinémathèque de Moscou et réduit à une seule bobine.

La malchance continue pour Flaherty. En 1927, la M.G.M lui propose d'adapter le roman de Frederic O'Brien, *Ombres blanches*. Il se joint à William S. Van Dyke pour la réalisation. Cependant, n'acceptant pas les conventions hollywoodiennes, il se retire de la production. Il s'engage alors avec la Fox pour réaliser un documentaire sur les Indiens Pueblo du Nouveau-Mexique. Avec sa femme, Frances, et son frère, David, ils y travaillent durant une année. La Fox souhaite rajouter une histoire d'amour mais Flaherty refuse cette idée qui ne correspond pas à sa réalisation.
Il fait la connaissance de Murnau qui rejette lui aussi les contraintes d'Hollywood. Ils réalisent ensemble *Tabou* (1931), tournant en muet à l'heure où le parlant fait son apparition. Néanmoins, Flaherty se retire une nouvelle fois d'une entreprise, trouvant trop de divergences artistiques entre lui et Murnau.
Installé à Berlin en 1931, Flaherty a un nouveau projet de co-production avec l'Union Soviétique. Il souhaite en effet réaliser un documentaire sur la femme soviétique. Mais une fois de plus, c'est un échec. Flaherty n'a pas les moyens financiers pour partir dans le pays.
Invité par le fondateur de l'Ecole de Documentaristes anglaise, John Grierson, il part travailler en Angleterre. Flaherty produit son premier film sonore en 1931, *Industrial Britain,* court métrage de 22 minutes traitant de l'artisanat de plus en plus menacé par l'industrie. Puis en 1934, il réalise *L'Homme d'Aran* consacré à la vie d'une famille de pêcheurs. C'est sur le bateau qui l'emmène en Angleterre, que Flaherty découvre les îles d'Aran. Il parle avec un passager irlandais du bateau qui décrit les îles. Flaherty est frappé par son récit et décide de partir pour la plus grande des trois îles : Inishmore. Pendant deux ans, il filme les gestes de survie des

pêcheurs. Dans ce premier long métrage sonore, Flaherty utilise peu de dialogue, se contentant du bruit des vagues au point de faire de la mer, son personnage principal.
En 1937, il réalise *Elephant boy*, avec Zoltan Korda. Cependant, il ne peut le tourner dans le même esprit que ses autres réalisations du fait de sa collaboration avec Korda qui en fait un film colonial insupportable à regarder aujourd'hui. Il rentre en Amérique en 1939 et est contacté par Pare Lorentz, célèbre pour son documentaire sur le problème de l'agriculture américaine. Flaherty doit traiter le problème de l'érosion des sols, l'appauvrissement des terres par les cultures intensives et du chômage chronique lié au travail saisonnier et migrateur. La famille Flaherty traverse l'Amérique, caméra au poing et filme tout ce qui lui tombe sous les yeux. Elle passe par les récoltes de coton du Sud, les fermes irriguées de l'Ouest et le Nord, les Etats dévastés par les tempêtes de poussière. Le reportage, *The Land*, est unique, couvrant l'ensemble de l'agriculture américaine. Les projections en sont interdites du fait du réalisme des images, les représentants gouvernementaux le trouvant trop pessimiste.
En 1948, il est à nouveau possible à Robert Flaherty de tourner librement grâce à la Standard Oil. Il réalise donc *Louisiana Story* confrontant deux mondes : le milieu agraire à celui de la technologie, du pétrole.
L'œuvre de Flaherty, bien qu'elle suscite de très grands élans d'enthousiasme, a également été source de vives contestations, notamment en raison de ses « trucages ». En effet, Flaherty use de nombreuses mises en scène lors du tournage de *Nanouk*, *L'Homme d'Aran* ou encore *Moana*. Malgré tout, on ne peut pas lui en vouloir d'avoir montré avant tout la condition humaine plutôt que celle du monde.

Filmographie

1918 : Eskimo
1919 : Nanouk l'Esquimau
1922 : Histoire d'un potier
1926 : Moana
1927 : L'île aux 24 dollars
1928 : Ombres blanches
1931 : Tabou
1933 : Industrial Britain
1934 : L'Homme d'Aran
1937 : Elephant boy
1942 : La Terre
1946 : Gernica
1948 : Louisiana Story

SOURCES
Anthologie du cinema N°3
Dictionnaire du cinéma, sous la direction de Jean-Louis Passek, Larousse, Paris, 2001
Positif N°s 412 et 480

LUNDI 21 NOV. - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Partenariat Slow Food

Vendanges en Indre-et-Loire

de René Deroche
1954 - 16 mm - muet - 4 min 30

Dans une ferme de Touraine, une famille vendange joyeusement une parcelle de vignes. Les hottes en osier et les tonneaux sont bien remplis. Les anciens pressent le raisin dans un gros pressoir à vis installé dans la cour de la ferme, avant de goûter le premier jus.

Film d'archives proposé par Centre Images.

Symphonie Paysanne

de Henri Storck
(1942 - 1944)
Belgique / NB / 115'
(Le Printemps : 31' ; L'Eté : 23' ; L'Automne : 20';
L'Hiver : 22' ; Noces paysannes : 19')

Réalisation : Henri Storck
Assistants : Lucien Parlongue et Jacques Wijseur
Commentaires : Marie Gevers, dits par Marcel Josz
Caméra : Henri Storck, François Rents,
Maurice Delattre et Charles Abel
Montage : Henri Storck
Musique : Pierre Moulaert

En quatre parties, correspondant aux quatre saisons, et se terminant pas les Noces, Storck réalise avec Symphonie paysanne le vieux rêve de créer un grand poème sur la nature.

« Il s'agit du chef d'œuvre d'Henri Storck trop souvent ignoré des historiens du cinéma" explique Luc de Heusch (réalisateur belge, proche de Storck et dont le film Les Gestes du repas a reçu le prix du festival du court métrage de Tours). « Il est composé comme un poème, où la vie et la mort des hommes, des animaux et des plantes constituent autant de thèmes lyriques identiques, équivalents. Et cependant, c'est l'homme et son incessant labeur qui sont le centre de gravité du film ».
Pour Storck, la conception de ce film remonte à 1936. « J'ai toujours pensé qu'il fallait montrer aux citadins le rude travail des paysans comme j'ai montré celui des mineurs du Borinage et celui des pêcheurs d'Ostende. J'aime ces paysans méconnus et souvent dédaignés, parce que ce sont des hommes qui luttent contre de vraies difficultés, qui sont en accord intime avec le rythme des saisons. Ils ne luttent pas contre la bêtise des hommes ou contre leur méchanceté, mais contre les caprices du temps, le gel, la sécheresse, les maladies des plantes et des animaux et le résultat de cet effort est la récompense suprême : ils créent la vie ».
Après avoir vu et montré *Symphonie paysanne* à la Cinémathèque française, Henri Langlois aurait demandé à Storck l'autorisation de projeter le film à Cannes, d'en conserver une copie à la

Cinémathèque française aux côtés des deux cents plus grands films de l'histoire du cinéma et lui aurait demandé « *l'avez-vous montré à Flaherty ? Mary* (Meerson, la compagne de Langlois) *dit que cela va le « souffler ».*

Henri Storck (1907 - 1999)

Henri Storck est né le 17 septembre 1907 à Ostende dans une famille de commerçants aisés. Son père décède lorsqu'il a 16 ans et il doit cesser ses études pour aider sa mère dans le magasin de chaussures qu'elle tenait avec son mari. Le jeune Storck se montre entreprenant et dynamique et devient l'année suivante président de l'association des marchands de chaussures de Flandres. Sa mère, une femme cultivée, entreprend de parfaire l'éducation de son fils en lui faisant étudier la littérature et le dessin. Un ami de la famille l'initie à la photographie et, muni d'une caméra amateur, le jeune Storck filme la mer du Nord. Sa découverte du travail de Flaherty est déterminante et est à l'origine de sa vocation de documentaliste. En 1929, il réalise un court poème cinématographique sur sa ville natale, qui est considéré comme son premier chef d'œuvre. L'année suivante, il devient le « cinégraphiste » officiel de la ville d'Ostende. En 1930, il participe au congrès du cinéma indépendant de Bruxelles où il rencontre Jean Vigo, qui deviendra un de ses plus grands amis. Germaine Dulac, alors directrice de production de Gaumont-Paris l'engage comme chef opérateur avant de l'envoyer au studio de Nice, où il travaille auprès de Jean Grémillon. Mais Storck se lasse vite de la manière de travailler chez Gaumont, et démissionne. Il retrouve son ami Vigo, qu'il assistera plus tard sur *Zéro de conduite*.

Fort de cette expérience, Storck rentre à Ostende et réalise *Idylle à la plage*, film sensuel et tendre, devenu un classique des films d'avant-garde. La même année, il réalise, à partir de films d'actualités, *Histoire du soldat inconnu*, long métrage longtemps interdit. En 1933, il s'associe à Joris Ivens pour faire un documentaire qui témoigne de la grande misère des mineurs du Borinage après la grande grève menée en 1932. Ce film est un chef-d'œuvre du film documentaire, considéré aujourd'hui comme le film fondateur du cinéma belge. La même année, Storck tourne *Trois vies, une corde*, premier d'une longue série de films sur l'alpinisme. Ces oeuvres admirables sont malheureusement incomprises du public, ce qui conduit Storck à mettre de côté la réalisation pour s'occuper de production. Il essaie parallèlement d'intéresser Hollywood à ses projets mais la Seconde guerre mondiale met fin aux pourparlers en cours. Pendant cette période, il tourne néanmoins *Symphonie paysanne*, chef-d'œuvre lyrique qui décrit au fil des jours la vie et les rites d'un monde paysan auquel Georges Rouquier consacre un film en France (*Farrebique*). A la fin de la guerre, il supervise la réalisation d'un documentaire sur les peuples de la forêt gabonaise et les liens qui les unissent à leur milieu naturel *Les Seigneurs de la forêt*, avant de s'adonner à un autre travail anthropologique sur les fêtes populaires en Belgique, puis de célébrer, sans aucun commentaire, la fabrication de l'acier dans les hauts fourneaux belges (*Les Dieux du feu*-1961).

Pendant ce temps Storck ne délaisse jamais complètement la fiction : il s'intéresse aux problèmes de l'enfance délinquante avec *Au Carrefour de la vie* (1949) et *Les Banquets des Fraudeurs* (1951) et à la naissance du Bénélux. Il est par ailleurs considéré comme un pionnier du film d'art, et signe un film sur Paul Delvaux, avec Paul Eluard récitant le poème qu'il a écrit sur le peintre, un autre sur Rubens puis en 1952 *La Fenêtre ouverte*, qui regroupe des paysages peints par des artistes belges, français, anglais et hollandais. En 1962, il fait découvrir l'univers de Félix Labisse puis du maître expressionniste flamand Permeke.

Henri Storck a été co-fondateur de la Cinémathèque de Belgique (1938), professeur à l'Université de Bruxelles, auteur de plus de 70 films. Il a été précurseur, avec son maître Flaherty, du film ethnographique et a élevé le documentaire au niveau du grand art. La fondation Henri Storck a été créée en 1988 afin de conserver ses films et ceux d'autres réalisateurs qui lui sont proches tels Luc de Heusch (*Les Gestes du repas*, prix du festival de court métrage de Tours), Charles Dekeukeleire, Ernst Moermans, Pierre Alechinky, etc. Il est mort en 1999.

Filmographie sélective
1929 : Images d'Ostende
Pour vos beaux yeux
1930 : La Mort de Vénus
Suzanne au bain
Train de plaisir
1931 : Une idylle à la plage
1932 : Histoire du soldat inconnu
Travaux du tunnel sous l'Escaut
1933 : Misère au Borinage
Trois vies, une corde
1934 : Cap au sud
Le Coton
1935 : Le trois mâts Mercator
1936 : Les Jeux de l'été et de la mer
Sur les routes de l'été
1937 : Les maisons de la misère
1938 Terre de Flandre
Vacances
1939 Pour le droit et la liberté à Courtrai
1942-44 : Symphonie paysanne
1944 : Le Monde de Paul Delvaux
1945 : Réunion d'artiste
1948 : Rubens
1950 : Carnavals
1951 : Le Banquet des fraudeurs
1952 : La Fenêtre ouverte
1953-54 : Le Tour du monde en bateau-stop
1954 : Les Belges à la mer
1955 : Le Trésor d'Ostende
1956 : Les Gestes du silence
1961 : Les Dieux du feu
1970 - 71 : Fêtes de Belgique ou l'effusion collective

SOURCES
www.fondshenristorck.be

LUNDI 28 NOV. 2011 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Cycle cinéma italien, en partenariat avec la Dante Alighieri

Soirée présentée par Jean Gili, spécialiste du cinéma italien.

Une Journée particulière

de Ettore Scola
(1976)
Italie - Canada / Couleurs / 105'

Réalisateur : Ettore Scola
Scénario : Ettore Scola
Décors : Luciano Ricceri
Producteur : Carlo Ponti
Montage: Armando Trovajoli

INTERPRETATION
Antonietta : Sophia Loren
Gabriele : Marcello Mastroianni
Emanuele: John Vemon
La concierge : Françoise Berd

Au matin du 8 mai 1938, tout Rome s'apprête pour le grand défilé sur la Via dei Fiori Imperiali, en l'honneur de Hitler, venu rendre une visite officielle à Mussolini. Dans un immeuble caserne d'un quartier populaire, Antonietta Tiberi, femme d'un petit fonctionnaire fasciste, reste chez elle pour accomplir les besognes ménagères.
Son oiseau s'échappe et va se poser sur la fenêtre d'un autre bâtiment. Antonietta va sonner à l'appartement pour le récupérer. Elle fait ainsi la connaissance de Gabriele, un commentateur de radio homosexuel qui vient d'être limogé et attend son arrestation.

Une journée particulière est partiellement autobiographique dans la mesure où il se rapporte à une journée que Ettore Scola a vécue en 1938. Agé de 6 ans lorsque Rome accueille le chancelier du IIIe Reich, il défile en qualité de Fils de la Louve devant le Führer. Il confie dans le magazine *Ecran* n°62 : "je me souviens de tout : la fierté, la joie de ce jour et aussi le martèlement de la propagande qu'il y avait eu". Il garde à l'esprit que ce martèlement était présent pendant toutes les années du fascisme, mais ce jour de mai 1938 a été l'apothéose de ce bombardement auquel il était impossible d'échapper. Dans cette comédie tragique, il veut alors recréer cette atmosphère où la puissance guerrière italienne était montrée au Führer. La radio, avec ses commentaires dithyrambiques, ses hymnes et ses marches militaires, peut être considérée comme le troisième personnage.
Une Journée particulière est une peinture subtile du fascisme ordinaire. Pas celui des puissants et des célébrations grandioses, mais celui de monsieur Tout-le-monde, mari, père, soldat. Scola lui-même le définit comme un film sur la solitude. Il s'agit là de l'état de solitude de deux êtres, aussi bien la solitude sociale, que psychologique avec en toile de fond, la fausse fraternité virile du fascisme.
Dans son film, récompensé meilleur film étranger en 1978 au César, Ettore Scola sait associer étroitement la réalité, celle du 8 mai 1938, et la fiction, une rencontre amoureuse de deux laissés-

pour-compte de la grande fête fasciste. Il met en évidence les rapports entre le fascisme historique, magistralement évoqué par un montage de bandes d'actualités d'époque et un fascisme quotidien, ancré dans la mentalité des petites gens.

Toute l'action se situe dans un immeuble romain avec sa cour centrale, dans laquelle défilent tous les habitants avec leurs uniformes au moment de partir au petit matin. L'uniformité des couleurs, tant extérieures qu'intérieures, des vêtements des deux personnages, en particulier d'Antonietta avec son tablier et sa robe, semblent assortis aux murs de la cuisine. On se rend compte que, plus le film avance, plus cette présence du décor sonore et visuel pèse sur le spectateur comme il pèse sur les deux personnages.

Pour s'assurer un plus grand impact, Ettore Scola fait appel à deux acteurs prestigieux dont la performance est liée au succès commercial de *Une Journée Particulière.* Toutefois, au sommet de leur art, Sophia Loren et Marcello Mastroianni donnent à leur personnage une vérité exceptionnelle. Ils oublient totalement les traits de jeu qui les rendent célèbres, tout ce qui, dans leur statut de star aurait pu les encombrer.
Ettore Scola réussit le difficile amalgame entre la comédie populaire, fidèle aux impératifs du star-system, et le propos politique qui invite à la prise de conscience et à l'engagement. Si la densité tient de la sobriété du scénario et de la mise en scène, elle tient également au travail qu'il a obtenu de ses deux acteurs principaux. La richesse du film d'Ettore Scola est d'avoir exprimé, avec une telle simplicité de narration, toute la quintessence du fascisme.

Ettore Scola (1931)

Ettore Scola est né le 10 mai 1931, à Trevico en Italie. Après des études secondaires classiques, il suit des cours à l'université de Jurisprudence de Rome et obtient un diplôme en droit. En 1947, il devient journaliste et collabore avec des revues humoristiques en qualité d'écrivain et dessinateur. En même temps, il rédige une vingtaine de scénarios, surtout des comédies, notamment pour l'acteur Toto, mais il reste toutefois dans l'ombre de plus grands noms. Il fournit entre autres le scénario du *Fanfaron* à Dino Rossi. Il devient l'assistant du metteur en scène Antonio Pietrangeli de 1960 à 1965.
Ettore Scola se tourne vers la réalisation en 1965 avec *Parlons femmes* (*Se permettete parliamo di donne*), où il met en scène Vittorio Gassman. Avec *Nos héros réussiront-ils à retrouver leur ami mystérieusement disparu en Afrique ?*(*Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa ?* 1968), Ettore Scola s'attire l'attention du public. Tout en privilégiant la comédie, il ausculte la société italienne à l'image de films comme *Le fouineur* (*Commissario Pepe,* 1969), *Drame de la jalousie (Dramma della gelosia,*1970) avec Mastroianni ou *La plus belle soirée de ma vie* (*Piu bella serata della mia vita,* 1972).
En 1974, avec *Nous nous sommes tant aimés* (*C'eravamo tanto amati*), Ettore Scola s'impose comme l'un des plus brillants réalisateurs de sa génération et du cinéma italien. Prix de la mise en scène à Cannes, ce film, réunissant Vittorio Gassman, Nino Manfredi et Stefano Satta Flores, est une chronique sur la société italienne traumatisée par le fascisme. Que ce soit des comédies ou des drames, sa caméra révèle à chaque fois une virtuosité époustouflante. Chaque scène est filmée avec une précision de métronome.
Il met ensuite en scène l'un des plus célèbres duos italiens, Sophia Loren et Marcello Mastroianni pour *Une Journée particulière* (*Una giornata particolare,* 1976), de nouveau salué unanimement. Trois ans plus tard, il réunit sur un même plateau Ugo Tognazzi, Marcello Mastroianni, Vittorio Gassman, Serge Reggiani, Jean-Louis Trintignant, Stefania Sandrelli et Carla Gravina pour le film *La Terrasse (La Terrazza,* 1979). Ce film qui le consacre de nouveau obtient à Cannes, en 1980, le prix des meilleurs scénario et dialogues. Suivront de nombreux succès populaires comme *Le Bal* (*Ballando ballando*) en 1983 et *La Famille* (*Famiglia*) en 1987 avec Fanny Ardent. Avec *Quelle heure est-il?* (*Che ora è ?,* 1989), mettant en scène Marcello

Mastroianni et Massimo Troisi, le réalisateur renoue avec le jeu de chassé-croisé entre le passé et le présent.
Dans les années 90, sa réalisation devient moins prolifique. Avec son film *Le Roman d'un jeune homme pauvre (Romanzo di un giovane povero,* 1995), qui retrace la déchéance d'un jeune rêveur en prison, il perd les faveurs du public. Le film sera tout même Lion d'Or à Venise en 1995. Quelques années auparavant, son film *Le Voyage du capitaine Fracasse* (*Viaggio di capitan Fracassa*, 1991) est un échec. A l'occasion de la sortie de son film *Le Dîner (Cena*, 1998), Ettore Scola reçoit un prix spécial pour l'ensemble de sa carrière au Festival de Montréal en 1999.

En 2006, il doit participer avec de nombreux réalisateurs, à l'aventure *Paris, je t'aime*. Mais, il tombe malade et se voit contraint d'abandonner.

Filmographie

1963 : Parlons femmes (*Se permettete parliamo di donne*)
1965 : Belfagor le Magnifique (*L'arcidiavolo*)
1968 : Nos héros réussiront-ils à retrouver leur ami mystérieusement disparu en Afrique *(Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa ?)*
1969 : Le Fouineur (*Commissario Pepe*)
1970 : Drame de la jalousie *(Dramma della gelosia*)
1972 : La Plus belle soirée de ma vie (*Piu bella serata della mia vita*)
1973 : Voyage dans le Fiat-nam (*Trevico-Torino… viaggio nel Fiat-Nam*)
1974 : Nous nous sommes tant aimés (*C'eravamo tanto amati*)
1976 : Affreux, sales et méchants (*Brutti, sporchi, cattivi*)
1977 : Une Journée particulière (*Una giornata particolare*)
Les Nouveaux Monstres (*Nuovi mostri*)
1980 : La Terrasse (*La terrazza*)
1981 : Passion d'amour (*Passione d'amore*)
1982 : La Nuit de Varennes
1983 : Le Bal (*Ballando ballando*)
1985 : Macaroni (*Maccheroni*)
1986 : Famille (*Famiglia*)
1988 : Splendor
1989 : Quelle heure est-il ? (*Che ora è ?*)
1990 : Le Voyage du capitaine Fracasse (*Viaggio di capitan Fracassa*)
1993 : Mario, Maria e Mario
1995 : Le roman d'un jeune homme pauvre (*Romanzo di un giovane povero*)
1998 : Le Dîner (*Cena*)
2001 : Concurrence déloyale (*Concurrenza sleale*)
2003 : Gente di Roma
Lettere dala Palestina

SOURCES
La revue du Cinéma n°322
Ecran n° 62
Positif n° 195/196
Jeune cinéma n° 278
Cinématographe n°s 28, 30, 31

LUNDI 05 DEC. 2011 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Film proposé par les élèves de la section audiovisuel et cinéma du Lycée Balzac

Les Tueurs (*The Killers*)

de Robert Siodmak
(1946)
(USA / NB / 102')

Réalisateur : Robert Siodmak
Scénario : Anthony Veiller, Richard Brooks et John Huston
d'après le roman d'Ernest Hemingway
Producteur : Mark Hellinger
Photographie : Woody Bredell
Décors : Russel A.Gausman et Edward R.Robinson
Montage : Arthur Hilton
Musique : Miklos Rozsa

INTERPRETATION
Ole Andersen dit le Suédois / Pete Lunn : Burt Lancaster
Kitty Collins : Ava Gardner
James Reardon : Edmond O'Brien
Colfax : Albert Dekker
Charleston : Vince Barnett

Au milieu de la nuit dans une petite ville de province, deux hommes pénètrent dans un bar. Le barman les sert avant de se retrouver nez à nez avec un revolver en face de lui. Les deux hommes sont à la recherche de Pete Lunn dit le Suédois, le garagiste de la ville, qui vient dîner tous les soirs à cet endroit. En vain, car ce jour là, Pete ne viendra pas. Les deux hommes quittent alors le bar et partent à sa rencontre. Alerté de cette visite par Nick Adams, Pete attend sans bouger chez lui une fin qui apparaît inéluctable... Ainsi commence le film de Siodmak, avec un flash back, premier d'une longue série. Peu après, le détective James Reardon, entame une enquête pour sa compagnie d'assurance sur la mort du Suédois. Il interroge les personnes l'ayant connu, mais chaque témoignage vient contredire la version précédente.

En 1927, Hemingway publie « Les Tueurs », qui sera fidèlement adapté dans le film de Siodmak. Cette histoire contient les thèmes récurrents de l'écrivain (la mort du héros, la solitude). Le film est né du désir de Mark Hellinger, journaliste fasciné par le crime et les chroniques judiciaires qui souhaitait ardemment, une fois devenu producteur, faire réaliser ce film. Il songe dans un premier temps à Don Siegel, qui a rédigé la première version du scénario. Mais celui-ci est sous contrat à la Warner (et réalisera un remake en 1964). Hellinger demande alors à Huston de revoir le scénario mais les deux hommes ne s'entendent pas et c'est finalement Siodmak qui se voit proposer le travail. Omniprésent, Hellinger impose le jeune Burt Lancaster et la starlette de l'époque Ava Gardner. Cependant, Siodmak finit par trouver le moyen de s'entendre avec son producteur : « *Hellinger, disait-il, est un producteur très raisonnable, mais à cause de sa formation de journaliste, il insistait toujours pour que chaque scène finisse sur une ligne de dialogue bien envoyée, en « coup de poing ». Ces trucs de métier tuaient le réalisme du film et je les ai éliminés chaque fois qu'il tournait le dos. Cela le mettait en rage, mais il a fini par comprendre ».* (Cinéma n°285). En résulte un film complexe aux multiples flash back, chacun

apportant sa part de mensonge et de vérité. Un film noir assurément, où la tromperie, l'égoïsme et la solitude sont le lot quotidien des hommes et des femmes de cet univers oppressant. La photographie de Woody Bredell est admirable, faisant des *Tueurs*, un film phare du genre et l'un des meilleurs de Siodmak. Son ouverture reste célèbre pour l'atmosphère haletante qui y règne. On sait que les deux personnages sont à la recherche d'un homme pour le tuer. Tout arrive dans une lenteur angoissante jusqu'à ce que la porte de Pete Lunn, allongé dans sa chambre et attendant la mort, s'ouvre violemment. En un plan, la caméra passe du bar à la chambre de Pete, montrant s'il en était besoin, la maîtrise de Siodmak pour gérer l'espace à l'intérieur de sa mise en scène.
Les Tueurs c'est aussi un enchaînement de dix personnages qui mènent l'histoire sur onze flash-black, et apportent autant d'indications sur le personnage principal : Lunn est solitaire et échoue dans tout ce qu'il entreprend : sa carrière de boxeur, ses vols et cambriolages, ses relations avec les femmes et notamment Kitty (femme fatale et élément déclencheur de sa tragédie). Pete ira en prison pour elle, attendra inlassablement une lettre qui ne viendra pas et la retrouvera quelques temps plus tard, dans les bras d'un autre. Ce sentiment d'être toujours le perdant, renforcé encore lorsqu'il retrouve Colfax son concurrent, lui fera finalement préférer la mort à la fuite perpétuelle et l'échec.

Robert Siodmak (1900 - 1973)

De nationalité germano-américain, Robert Siodmak naît en 1900 à Memphis avant que ses parents ne retournent en Allemagne à Leipzig en 1901. Il fait ses études à l'Université de Marburg tout en intégrant un groupe théâtral où il sera acteur, metteur en scène et producteur de 1919 à 1921. Issu d'une famille de banquiers, Siodmak trouve un travail dans une banque puis s'oriente en 1925 vers l'univers cinématographique en traduisant des intertitres en allemand pour les films importés des Etats-Unis, au sein de l'UFA (Universum Film AG), principal studio de production allemand.
Il devient ensuite l'assistant de Curtis Bernhardt (cinéaste allemand, auteur de films noirs) et co-réalise, en 1929, avec Edgar G. Ulmer *Les Hommes, le dimanche*, qui devient le symbole de la « Nouvelle objectivité », mouvement apparu en Allemagne dans les années 20, succédant à l'expressionnisme et utilisant largement les décors extérieurs. On peut retrouver au générique de ce premier film, des noms célèbres du cinéma viennois tels que son frère Curt Siodmak, mais aussi Fred Zinnemann, ou encore Billy Wilder.
A l'arrivée au pouvoir d'Hitler, en 1933, Siodmak, d'origine juive, s'exile en France où il reste jusqu'en 1939. Il y tourne une comédie musicale *La Crise est finie*, des comédies policières *Mister Flow* et *Mollenard.* Ses qualités de metteurs en scène lui permettent de diriger des acteurs remarquables tels que Maurice Chevalier, Eric Von Stroheim ou encore Pierre Renoir.
En 1940, il doit à nouveau s'exiler suite à la progression des troupes allemandes en France. Il s'installe aux Etats-Unis et y réalise des films de série B à succès, comme *Les Mains qui tuent* en 1944 (film policier autour d'une affaire de meurtre), et *Le Fils de Dracula* (avec Lon Chaney Jr). Ces succès lui permettent de réaliser de plus grosses productions aux tendances policières, en utilisant les décors et la lumière pour apporter une atmosphère mystérieuse et angoissante. Siodmak intègre ainsi l'expressionnisme allemand dans les films noirs américains.
Pour lui, l'image doit s'exprimer, créer une atmosphère. Il considère le muet comme l'apogée du Septième art, car le décor doit alors tout retranscrire de l'atmosphère. Il réalise en 1946 *Les Tueurs*, adapté d'une nouvelle d'Hemingway, un de ses meilleurs films. On peut y voir pour la première fois un Burt Lancaster former un duo exceptionnel avec Ava Gardner en femme fatale absolue. Le cinéaste retrouve l'acteur dans *Pour toi, j'ai tué*, en 1949, puis fait encore une fois preuve de son talent en 1952 dans *Le Corsaire rouge.*
En 1954, il revient en Europe avec plusieurs films qui ne lui permettent pas d'aller jusqu'au bout de ses ambitions, comme *Le Grand Jeu* (tourné en France), un remake du film de Feyder, et *Les Rats.* En 1957, son film *Les S.S. frappent la nuit,* décrit l'atmosphère de l'Allemagne de l'après-

guerre, de même que *L'Affaire Nina B* qu'il tourne en 1962 où il apporte son regard d'exilé. Siodmak ne cherche pas la perfection, expliquant « qu'un film ne doit surtout pas être parfait mais s'édifier, comme la musique, sur des « tempi » différents ». Néanmoins, les procédés de mise en scène et sa direction d'acteurs donnent à ses films une ambiance moderne, toujours appréciée aujourd'hui.
Siodmak s'est éteint en 1973 en Suisse, à la suite d'une crise cardiaque.

Filmographie

1929: Les Hommes, le dimanche (*People on Sunday*)
1930: Abschied
L'Homme qui cherchait son assassin (*Der Mann, der Mörder sucht*)
1931 : Autour d'une enquête (*Voruntersuchung*)
Tumultes
1932 : Quick
Fin de saison (*Brennendes Geheimnis*)
1933 : Le Sexe faible
1934 : La Crise est finie
Le Roi des Champs Elysées
1935 : La Vie Parisienne
1936 : Le Grand Refrain
Les Amants traqués (*Kiss the blood off my hands*)
1937 : Mollenard, Capitaine Corsaire
1938 : Ultimatum
Les Frères Corses
1939 : Pièges
1943 : Le Fils de Dracula (*Son of Dracula*)
1944 : Les Mains qui tuent (*Phantom Lady*)
Vacances de Noël (*Christmas Holiday*)
1945 : Le Suspect
Deux Mains la nuit (*The Spiral staircase*)
1946 : La Double énigme (*The Dark Mirror*)
Les Tueurs (*The Killers*)
1948 : La Proie (*Cry of the city*)
Pour toi, j'ai tué (*Criss Cross*)
1949 : Passion Fatale (*The Great sinner*)
1952 : Le Corsaire rouge (*The Crimson Pirate*)
1953 : Le Grand jeu
1955 : Les Rats (*Die Ratten*)
1957 : Les S.S frappent la nuit (*Nachts, wenn der Teufel kam*)
1957 : Katia
1961 : L'Affaire Nina B.
1965 : Les Mercenaires du Rio Grande
1967 : Custer, l'homme de l'ouest

SOURCES
Site ciné-club de Caen
Dictionnaire du cinéma, sous la direction de Jean-Louis Passek, Larousse, Paris, 2001
Guide des films tome 3, sous la direction de Jean Tulard, Editions Robert Lafont, Paris, 2005
Encyclopédie du Cinéma I-Z, sous la direction de Roger Boussinot, Bordas, Paris, 1980
Image et son - La Revue du cinéma n°375
Cinéma n°156
Les Cahiers du cinéma n°505

LUNDI 12 DEC 2011 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Carte blanche à Valérie Loiseleux, monteuse.

El Camino *(Le Chemin)*
de Ishtar Yasin Gutierrez (2007)
Costa Rica / Couleurs / 91'

Réalisation, scénario, production : Ishtar Yasin Gutierrez
Photographie : Jacques Loiseleux, Mauricio Herce
Costumes : Maria Ines Pijuan
Montage : Valérie Loiseleux
Musique : Ulpiano Duarte et Alejandro Cardona

INTERPRETATION
Saslaya : Sherlin Paola Velásquez
Darío Marcos : Ulizes Jiménez
Parajito : Juan Josué Bordas
L'homme au bâton qui marche : Jean-François Stévenin
Luz : Morena Guadalupe Spinoza
Le grand-père : Cornelio Flores Meza
L'homme aux masques : Omar Rayo
Yorleny : Maria de la Paz Mendes

Nicaragua, de nos jours. Saslaya, une fillette de 12 ans, part en compagnie de son petit frère Dario à la recherche de leur mère. Huit ans auparavant, cette dernière avait quitté le Nicaragua pour le Costa Rica voisin à la recherche d'un emploi. Partant de Managua, la capitale, ils vont devoir traverser le lac Nicaragua, longent le volcan, traversent la jungle parfois à l'aveugle. Sur leur route, ils vont croiser beaucoup d'immigrants, de travailleurs pauvres... Ils font la connaissance d'un mystérieux marionnettiste et son théâtre ambulant.

Pour son premier film, la réalisatrice Ishtar Yasin Gutierrez transporte le spectateur sur les routes et les chemins de l'Amérique centrale. *El Camino* est un film sur les paysages autant que sur les êtres qui les peuplent. Saslaya et Dario font preuve d'une volonté de fer pour atteindre leur but malgré les embûches. A travers eux, c'est tout le chemin des exilés, des sans papiers et des réfugiés, et aussi des travailleurs pauvres. Mais il s'agit aussi de la traversée de paysages grandioses, comme le lac Nicaragua et ses deux volcans Concepcion et Maderas. Une traversée d'un pan de l'Amérique centrale contemporaine dans toutes ses contradictions et disparités.
Ici, fiction, documentaire, poésie et réalité sont intimement mêlés. Ishtar Yasin Gutierrez a réalisé ce film au cœur de la réalité sociale du Nicaragua. L'écriture du film est intimement liée à la réalité du terrain. La fiction fait ici figure de guide, de fil conducteur, de pont vers la réalité pour le spectateur. C'est un voyage initiatique de deux enfants, un récit d'apprentissage avec la réalité pour cadre.

« J'essaye de trouver un langage qui puisse permettre au spectateur de trouver lui-même un sens au film. Pour moi l'art est surtout un moyen de transmission, et l'émotion la clé pour toucher le grand public. C'est le 15e film du Costa Rica ; au Nicaragua, ils n'en ont fait que 2 ! L'Amérique centrale est une région où l'on a pas de cinématographie : j'espère que ce film puisse ouvrir la voie aux autres réalisateurs d'Amérique centrale qui veulent raconter ce type d'histoires. » Ishtar Yasin Gutierrez

Ishtar Yasin Guttierez (1968)

Née à Moscou le 15 juin 1968, Ishtar Yasin Gutierrez est scénariste, actrice, productrice et réalisatrice d'origine costaricaine, irakienne et chilienne. Elle mène d'abord une carrière dans le théâtre pour lequel elle écrit et met en scène, après une formation en art dramatique au Costa Rica et en cinéma à l'Institut national de la cinématographie VGIK de Moscou. Revenue depuis au Costa Rica, elle désire passer à la réalisation de films, mais les structures de production font cruellement défaut, et l'industrie cinématographique inexistante. Elle décide alors de fonder en 1998 sa propre société de production audiovisuelle, les productions Astarté. Ishtar Yasin Gutierrez débute alors dans la réalisation et tourne ses premiers courts métrages. En 2004, avec *Florencia de los rios hondos y los tiburones grandes*, elle remporte les prix du meilleur scénario et de la meilleure réalisation au festival du film vidéo du Costa Rica. Avec son deuxième court-métrage *Te recuerdo como eras*, elle rend hommage au poète Pablo Neruda, et dès 2000, elle se lance dans la production de son premier long-métrage, *El Camino*. Comme pour ses précédents films courts, elle assume toutes les phases de la création, de l'écriture à la production en passant par la réalisation. Le scénario du film, qui suit la traversée semée d'embûches de deux enfants pauvres entre le Nicaragua et le Costa Rica, est à l'image du long chemin qu'il a fallu à la réalisatrice pour mener à terme le projet, achevé finalement en 2007. Signe de la difficulté de monter un projet de film au Costa Rica (au moment de son achèvement, *El Camino* était seulement le 15e film produit là-bas), il a néanmoins été sélectionné et primé dans de nombreux festivals internationaux, et fait de Ishtar Yasin Gutierrez la première femme d'Amérique centrale à réaliser un long-métrage en 35 mm. Artiste sans frontières géographiques et artistiques, elle est, en 2009, l'actrice principale de *What's going on ?*, un portrait musical de la ville de Beyrouth par la réalisatrice libanaise Jocelyne Saab. Ishtar Yasin Gutierrez vit et travaille au Costa Rica.

Filmographie

1999 : Florencia de los rios hondos y los triburones grandes (CM)
2004 : Te recuerdo como eras (CM)
2005 : La mesa Feliz (CM)
2007 : El Camino

SOURCES
Site officiel du film El Camino :
http://www.elcaminofilm.com/About%20the%20Director.html

Valérie Loiseleux

Valérie Loiseleux est la monteuse de tous les films de Manuel de Oliveira depuis 1991, sur *La divine Comédie*. Elle a également travaillé avec Sophie Fillières et Lucas Belvaux.
Elle obtient le César de la meilleure monteuse pour son travail sur *Un couple épatant* (2002) de Lucas Belvaux.
Elle a écrit en 1991, en collaboration avec Alain Bergala, un livre sur le montage, ouvrage de référence des étudiants qui apprennent ce métier.

Filmographie

1991 : La divine Comédie, de M. de Oliveira
1992 : Parfois trop d'amour, de Lucas Belvaux
1992 : Le Jour du désespoir, de M. de Oliveira
1993 : Val Abraham, de M. de Oliveira

1994 : La Cassette, de M. de Oliveira
1995 : Le Couvent, de M. de Oliveira
1996 : Party, de M. de Oliveira
1997 : Voyage au début du monde, de M de Oliveira
1998 : Inquiétude, de M. de Oliveira
1999 : Superlove, de Jean - Claude Janer
2000 : Aïe, de Sophie Fillières
2000 : Parole et utopie, de M. de Oliveira
2001 : Je rentre à la maison, de M de Oliveira
2001 : Porto de mon enfance, de M. de Oliveira
2002 : Un Couple épatant, de Lucas Belvaux
2003 : Un Film parlé, de M. de Oliveira
2003 : Au sud des Nuages, de Jean-François Amiguet
2004 : Le Dieu Saturne, de Jean - Claude Fitoussi
2005 : Le miroir magique, de M. de Oliveira
2005 : Gentille, de Sophie Fillières
2006 : Belle toujours, de M. de Oliveira
2007 : Christophe Colomb, l'énigme, de M. de Oliveira
2007 : El Camino, de I. Yasin Gutierrez
2008 : Un Chat, un chat, de Sophie Fillières
2009 : La Religieuse portugaise, de Eugène Green
2010 : l'Etrange Affaire Angelica, de M. de Oliveira
2010 : Notre Etrangère, de Sarah Bouyain

LUNDI 19 DEC. 2011 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Hommage à Bette Davis

Une soirée, deux films

Now Voyager / Une Femme cherche son destin
de Irving Rapper
(1942)
USA / NB / 117'

Réalisation : Irving Rapper
Scénario : Casey Robinson, d'après Olive Prouty
Photographie : Sol Polito
Musique : Max Steiner
Costumes : Orry Kelly
Direction artistique : Robert Haas
Montage : Warren Low

INTERPRETATION

Charlotte Vale : Bette Davis
Jerry Durrence : Paul Henreid
Docteur Jaquith : Claude Rains
Madame Vale : Gladys Cooper

Dominée par sa mère, Charlotte Vale est avant l'âge une vieille fille laide et coincée. Sa belle sœur lui présente le docteur Jaquith, psychiatre, qui lui propose de la soigner. Son séjour dans la clinique de Jaquith va la métamorphoser en ravissante jeune femme. Au cours d'une croisière, Charlotte rencontre Jerry Durrence dont elle tombe éperdument amoureuse. Mais ce dernier est marié et a des enfants…

Ce film remporta un immense succès aux Etats-Unis et valut à Max Steiner l'Oscar de la meilleure musique de film. Pourtant, il passa pratiquement inaperçu lors de sa sortie en France, sous le titre *Une Femme cherche son destin*. *Now Voyager* fut également l'un des plus gros succès commerciaux de la carrière de Bette Davis. L'actrice joue ici un rôle qui rappelle certains aspects de sa biographie, celui d'une femme au physique ingrat, mal fagotée, et qui cache son mal-être derrière de grosses lunettes. C'est presque ainsi que Bette Davis arriva à Hollywood au début des années 30. Les producteurs pensaient qu'elle n'avait aucun sex-appeal et ne lui donnèrent que des petits rôles. C'est l'acteur britannique Georges Arliss qui la remarqua et fut convaincu de ses possibilités. Peu à peu elle devint plus blonde, plus mince, plus élégante et ses grands yeux devinrent fascinants à tous les producteurs qui n'avaient rien imaginé de son immense talent. Mais là s'arrête le parallèle entre la carrière de Bette Davis et l'histoire de *Now Voyager*. La perverse, la garce ou la dangereuse séductrice que l'on retient facilement de la carrière de l'actrice, n'est pas dans ce film d'Irving Rapper, bien au contraire. Si on est face au début à une femme dominée par sa mère, si après le séjour dans la clinique du docteur Jaquith, on observe une femme encore fragile qui se bat pour avoir la force de s'affirmer devant une mère despotique, Charlotte Vale devient, en même temps qu'elle embellit, une femme aimante, douce et tendre. Cependant, la beauté retrouvée n'a pas pour fonction de la rendre conforme à un modèle social stéréotypé ni de la précipiter dans les bras d'un homme : elle repoussera un mariage, affirmera sa liberté, et ce qui pourrait être compris comme un sacrifice lui permettra de

s'accomplir entièrement : « Ne demandons pas la lune, nous avons les étoiles ! » dit-elle dans cette fin de film légendaire.
Ce mélodrame des plus flamboyants, remarqué par la perfection des acteurs, la précision du montage, la beauté des costumes et des décors n'est pas sans rappeler un conte de fée, tel le vilain petit canard qui se transforme en oiseau majestueux. Il est question ici du miracle de la métamorphose physique, habilement montré par Rapper, le tout dans un univers doré, où la question de l'argent est vite reléguée comme accessoire.
A l'origine, c'est Irene Dunne qui devait être Charlotte Vale. Mais Bette Davis ayant eu vent du projet obtint le rôle de la Warner avec qui elle était pourtant au plus mal. De fait, elle porte véritablement le film : « *ce rôle de vieille fille laide et refoulée prenant peu à peu conscience de sa beauté, et qui découvre l'amour pour finalement se sacrifier, trouve en Bette Davis le support idéal qui permet à la machine hollywoodienne de tourner à plein régime* » (Pascal Mérigeau Image et son n°342). Un fabuleux mélo, à ne pas manquer !

Irving Rapper (1898 - 1999)

Irving Rapper est né à Londres le 16 janvier 1898, et émigre aux Etats-Unis en tant qu'acteur de théâtre. Il s'installe tout d'abord à Broadway où il travaille comme acteur puis metteur en scène tout en étudiant à l'Université de New York. En 1936, il part pour Hollywood où il va être sous contrat à la Warner comme assistant réalisateur et dialoguiste. Il débute dans la mise en scène en 1941 avec *Shining Victory*, dans lequel apparaît Bette Davis. Sa carrière est faite de films peu convaincants et d'autres particulièrement brillants tels la trilogie consacrée à Bette Davis : *Now Voyager* (1941), *The Corn is green* (1945) et *Jalousie* (1946). En 1942 il réalise par ailleurs *Les Folles héritières* avec Barbara Stanwyck. Après une période de grands succès dans les années 40, il poursuit une carrière moins flamboyante ponctuée de réussites pas toujours appréciées à leur juste valeur telle *Jezebel* (*Another Man's poison*) en 1952, encore avec Bette Davis ou *La Fureur d'aimer* (*Marjorie Mornigstar*) en 1958 où Nathalie Wood offre une prestation remarquée aux côtés de Gene Kelly. Il signe son dernier film *Born again* en 1978. Il meurt en 1999 à Los Angeles.

Filmographie

1941 : Shining Victory
One Foot in Heaven
1942 : The Gay Sisters (Les Folles Héritières)
Now Voyager (Une Femme cherche son destin)
1944 : Les Aventures de Mark Twain
1945 : The Corn is green (Le Blé est vert)
Rhapsody in Blue
1946 : Deception (Jalousie)
1948 : The voice of the Turtle (L'Aventure à deux)
1949 : Anna Lucasta
1950 : The Glass menagerie (la Ménagerie de verre)
1952 : Another Man's poison (Jezebel)
1953 : L'Eternel Féminin
1955 : The Brave one (Les Clameurs se sont tues)
1958 : La Fureur d'aimer (Marjorie Morningstar)
1959 : The Miracle (Quand la terre brûle)
1960 : L'Esclave du Pharaon
1978 : Born again

SOURCES
Cinéma 79 n°247-248
Image et son n°342

LUNDI 19 DEC. 2011 - 21H 45 - CINEMAS STUDIO

Hommage à Bette Davis

Une soirée, deux films

La Garce (*Beyond the Forest*)
de King Vidor
(1949)
USA / NB / 97'

Réalisation : King Vidor
Scénario : Lenore Coffee, d'après Stuart Engstrand
Photographie : Robert Burks
Musique : Max Steiner

INTERPRETATION

Rosa Moline : Bette Davis
Dr Moline : Joseph Cotten
Latimer : David Brian
Carol : Ruth Roman

On juge une affaire de meurtre au tribunal d'une petite ville du Wisconsin : Rosa Moline, l'épouse du médecin, est accusée de l'assassinat de son intendant, Moose. Elle clame son innocence. Un flash back revient sur les faits …
Femme orgueilleuse et sensuelle, Rosa s'ennuie auprès de Lewis, son gentil mari, trop terne pour elle. Elle le trompe avec Neil Latimer, milliardaire industriel de Chicago, où elle rêve de s'installer. Lewis finit par la rejeter et, alors qu'elle attend un enfant, elle rejoint Latimer. Mais les choses ne se déroulent pas comme elle l'a imaginé, ce dernier ayant programmé ses fiançailles avec Carol, la fille de Moose.

Lors de sa sortie, le film fut très mal reçu par le public et la critique, mais aussi par King Vidor et Bette Davis, interprète du rôle titre! Ils n'assumèrent pas leur propre œuvre, arguant que *La Garce* était un film raté, une erreur de parcours.
Or, avec le recul il est évident que ce qui a choqué n'est en rien la qualité du film mais la noirceur du propos, l'atmosphère sulfureuse qui y est dépeinte. Vidor montre en effet des personnes dont les rapports avec les autres sont guidés par leur libido, et en l'occurrence, leur frustration, notamment de celle que l'on surnomme « la garce ». Personnage choquant, Madame Moline incarne tout ce qui va à l'encontre de l'image de la parfaite famille américaine, refusant les rôles d'épouse et de mère qui lui sont naturellement assignés, allant même jusqu'à provoquer son avortement, brisant ainsi un des plus forts tabous de l'Amérique d'après guerre, en pleine période de puritanisme.
Rosa Moline ne cherche qu'à assouvir son désir, à aller au bout de sa passion, quitte à y laisser sa vie. Ici Bette Davis incarne celle qui va au bout du mélodrame, en allant plus loin encore que les personnages du *Rebelle* (1949) ou de *Duel au soleil* (1947), autres films dans lesquels Vidor lui fait incarner la face noire de l'humanité. Le cinéaste ne cache cependant pas une certaine admiration pour son personnage, sa forte individualité, sa « trempe », aussi captivante qu'effrayante. Et c'est avec ironie qu'il montre l'american way of life de cette bourgade du Wisconsin : maisons bien alignées, boutiques vides, gare déserte, hypocrisie et ennui. Seule la

garce, faite de chair, de sang et de détermination, apporte un peu de vie, ce en quoi Vidor lui sait gré. Elle seule progresse au milieu d'un entourage qui stagne. Elle est le portrait en creux du bon vivre à l'américaine, si cher à Vidor, l'anti thèse du personnage de *Stella Dallas* (1937)
Si l'image de Bette Davis la vipère, est celle qui a sans doute le plus perduré dans les mémoires, et il est vrai qu'elle y excelle, elle n'a pas offert son talent qu'à de tels rôles, loin s'en faut. Le visage que l'actrice présente le pus souvent dans ses films est celui d'une femme victime de son environnement, comme dans *Now voyager*, de Irving Rapper, présenté en première partie de cet hommage.
Dans *La Garce*, la sobriété de la mise en scène ne fait qu'accentuer la violence du propos : par exemple, le long travelling arrière à la fin duquel Bette Davis surgit pour clamer son innocence demeure un plan d'anthologie de l'âge d'or hollywoodien.

King Vidor (1894 - 1982)

Pionnier du cinéma américain, son nom résonne comme celui d'un créateur indépendant, bien qu'ayant contribué à l'éclosion des Studios Métro Goldwyn Mayer. King Vidor est né à Galveston, au Texas, Etat du sud parmi les plus sudistes. Cette empreinte « sudiste » sera très présente dans son œuvre. La seconde caractéristique de ses origines, qui influera beaucoup sur ses idées, son tempérament et son œuvre, est le fait d'être né au sein d'une famille américaine d'immigrés hongrois. L'immigration, selon lui, forge une vision du monde : il pense que c'est à chacun de faire l'effort nécessaire pour parvenir à faire corps avec la nation à laquelle il veut prendre part. Toute son œuvre concourt en une exaltation de l'individualité, Vidor ayant foi en la liberté que chacun possède de se forger son destin. « La valeur de l'homme vient de ce qu'il porte en lui et non du monde extérieur », dit-il.
Et si cela est possible, c'est bien grâce aux Etats-Unis : Vidor est le chantre de l'Amérique comme lieu de la possibilité de l'épanouissement personnel. Mais il n'est pas béat face à son pays et quand, au grè de l'histoire, il estime les Etats Unis moins capables de permettre une heureuse assimilation, il sait parfaitement le voir et ne se gène pas pour écorner le mythe, dans des films à connotation « sociale ».
Jeune homme, il débute une carrière militaire, qu'il abandonne vite. Il travaille pendant les vacances comme ouvreur puis comme projectionniste dans un cinéma de Galveston. De par sa mère, il reçoit une éducation religieuse poussée et découvre la Christian Science, (pensée selon laquelle la spiritualité peut guérir les maux de la vie) dont il reste un fervent adepte tout au long de sa vie. Il se procure une caméra et réalise des films publicitaires et d'actualité qui sont remarqués. Il se marie avec Florence Cobb, vedette du tout jeune septième art, et le couple s'installe à Hollywood, une baie californienne qui regroupe des passionnés. Il intègre la Universal, entreprise alors encore artisanale, d'abord comme comptable puis enchaîne tous les métiers : scénariste, figurant, cameraman. Il a la possibilité d'observer Griffith au travail, ce qui lui apprend beaucoup.
A la demande d'un juge qui a fondé un village pour adolescents délinquants, King filme cet endroit, réalisant quinze courts métrages de deux bobines chacun. Les films sont très bien accueillis et des médecins adeptes de la Christian Science lui passent commande de quatre films. Dés le premier de la série, *Le Tournant* (1919), il s'attire la bienveillance de plusieurs sociétés de distribution. Il crée avec son père sa propre maison de production, le Vidor village. L'entreprise est indépendante et familiale ; et son épouse est à l'affiche de tous les films.
Vidor réalise ensuite de nombreux films, plus ou moins oubliés aujourd'hui, à la charnière des années 1910 – 1920, dans lesquels il fait déjà preuve de personnalité, à en juger par *L'Honneur du nom* (*The Family Honor*) (1918) ou encore *L'Homme au couteau* (*The Jack-knife Man*) (1921). Mais le temps des petits studios indépendants s'achève et laisse place à l'éclosion des futures Majors. Vidor intègre alors l'une d'elle, la Metro Goldwyn Mayer.
Ce sont *La Grande Parade* (1925), et *La Foule* (1928), deux films de sa fibre « sociale », le premier traitant de la grande guerre et le second du chômage, qui le font accéder à une plus

grande notoriété. On y découvre des anti-héros, des hommes pris en étau par la société mais qui ne la combattent pas, ayant « assez à faire avec leur propre survie », selon les mots du cinéaste. Les films de Vidor ont un rythme bien à eux, notamment ceux de la période muette. Ce rythme particulier est dû à l'utilisation d'un procédé qu'il invente et baptise la « silent music », traduisible par la « musique silencieuse ». Cela consiste en la suppression de la bande son rajoutée par l'orchestre lors du tournage ou de la projection, remplacée par l'assistance d'un musicien qui veille, pendant le tournage, à ce que les plans soient tournés, visuellement orchestrés, selon un rythme déterminé par un métronome. La musique est donc dans le rythme des images, et non faite de sons directs.

Comme beaucoup de ses comparses, King Vidor est à la fois excité et inquiet de l'arrivée du parlant. *Hallelujah* (1929) son coup d'essai sonore, est un coup de maître, d'aucuns considérant ce film comme son chef-d'œuvre. Le cinéaste s'intéresse ici à la communauté noire et *Hallelujah* est le premier film entièrement tourné avec des Noirs, dont la ferveur religieuse l'a toujours impressionné. Ici la bande son sert littéralement l'image, y compris, voire surtout, dans ses silences. Vidor se souvient de la silent music et, comme il le faisait pour ses films muets, il ne plaque pas une musique sur des images mais fait de celle-ci un véritable élément de construction des plans. S'il réalise des films dans lesquels il montre les laissés-pour-compte de la société ou, a contrario, des profiteurs immoraux, sa critique sociale trouve cependant ses limites. En effet, si les Noirs, dans *Hallelujah*, s'en sortent moins bien que les autres, c'est aussi de leur propre fait et non uniquement en raison des conditions sociales, et malgré la noirceur du milieu de la Banque et des classes dirigeantes dépeinte dans *Notre Pain quotidien* (1934). Ce film est néanmoins teinté d'un optimisme à la Capra. Ce qui n'enlève cependant rien à l'œuvre, magistrale, qui vaut à son créateur l'admiration de Jean Renoir. Pendant les années 1930, l'Etat américain lance le New Deal, politique qui consiste à encourager la population à quitter la ville pour s'installer à la campagne. Cela inspire Vidor, sur le thème du mythe de la frontière. Il participe, comme conseiller technique, à trois documentaires de Pare Lorentz : il en résulte des œuvres aux accents lyriques, qui font penser au cinéma soviétique, de Dovjenko notamment. A l'instar du Socialisme, Vidor a foi en le progrès, en un avènement de temps meilleurs.

Il réalise son premier film en Technicolor, *Le Grand Passage*, western aux forts accents bibliques. En 1944, *Romance américaine* est une de ses œuvres dans lesquelles il exalte le mythe de l'ascension sociale de l'immigré aux Etats-Unis, terre où la réalisation du rêve est possible. Là encore, le lyrisme de la facture n'est pas sans évoquer le réalisme soviétique.

Par la suite, la violence et la noirceur du regard de Vidor s'accentuent. L'après guerre et le renforcement de la guerre froide semblent avoir raison de sa foi dans le progrès social, auquel il croit de moins en moins. *Duel au soleil* (1947) western sombre avec une brulante Jennifer Jones, confirme son pessimisme : ce sont les passions, forcément destructrices, qui gouvernent le monde. La vie sociale harmonieuse n'a plus sa place dans *La Furie du désir* (1952).

Westerns, films de guerre, mélodrames, films sociaux ou historiques, Vidor a exploré tout le spectre du cinéma hollywoodien, dans une position à la fois centrale et singulière en ce sens qu'il a toujours réussi à imprimer ses films de sa personnalité.

Après 1964 King Vidor tourne en 16 mm et réalise plusieurs film courts expérimentaux, notamment dans le cadre de ses fonctions d'enseignant en cinéma à l'Université de Californie. Mais il filme de moins en moins, consacrant la plupart de son temps à la peinture, à la lecture des philosophes et à l'écriture. La grande période de sa carrière cinématographique touche à sa fin. Il reçoit un Oscar pour l'ensemble de son œuvre en 1979 et publie ses mémoires en 1980, « A Tree is a Tree », traduites en français par « La grande Parade ».

Vidor s'éteint trois ans plus tard, laissant une œuvre majeure du cinéma américain, dont Martin Scorcèse fait à plusieurs reprises l'éloge dans sa monumentale Histoire du cinéma américain.

Filmographie sélective

1919 : Le Tournant (*The Turn in the Road*)
1924 : Le Bonheur en ménage (*Happiness*)
1925 : La Grande Parade (*The Big Parade*)
Fraternité (*Proud Flesh*)
1926 : La Bohème
1928 : La Foule (*The Crowd*)
Mirage (*Show People*)
1929 : Hallelujah
1930 : Billy the Kid
1931 : Le Champion (*The Champ*)
1934 : Notre Pain quotidien (*Our Daily Bread*)
1935 : Nuit de noces (*The Wedding Night*)
1936 : La Légion des Damnés (*The Texas Rangers*)
1937 : Stella Dallas
1938 : La Citadelle (*The Citadel*)
1940 : Le Grand Passage (*Northwest Passage*)
1944 : Romance américaine (*An American Romance*)
1947 : Duel au Soleil (*Duel in the Sun*)
1949 : Le Rebelle (*The Fountainhead*)
La Garce (*Beyond the Forest*)
1951 : Lighning Strikes Twice
1952 : La Furie du désir (*Ruby Gentry*)
1955 : L'Homme qui n'a pas d'étoile (*Man Without a Star*)
1956 : Guerre et Paix (*War and Peace*)
1959 : Salomon et la Reine de Saba (*Solomon and Sheba*)

SOURCES
Dictionnaire du cinéma, sous la direction de Jean Louis Passek, Larousse, Paris, 2006
Image et son N° 368
Positif N° 163
Programme Cinémathèque française janvier - mars 2007

LUNDI 02 JAN. 2012 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Cycle cinéma italien, en partenariat avec la Dante Alighieri

Soirée présentée par Louis D'orazio

La Terre tremble (*La terra trema*)

de Luchino Visconti
1948
Italie / NB / 160'

Réalisateur : Luchino Visconti
Scénario : Luchino Visconti, d'après "I Malaroglia" De G. Verga
Producteur : Salvo D'angelo
Musique : Willy Ferrero
Montage : Mario Serandrei

INTERPRETATION
Antonio : Antonio Arcidiacono
Cola : Giuseppe Arcidiacono
Vanni : Antonio Micale
Alfio : Salvatore Vicari
Le grand-père : Giovani Greco

Juste après la Première guerre mondiale, des pêcheurs du petit port d'Aci-Trezza, sur la côte Est de la Sicile, subissent l'exploitation des grossistes et des mareyeurs qui imposent leurs prix. Un jeune pêcheur, Antonio Valastro, décide les siens à hypothéquer la maison familiale afin de pouvoir acheter leur propre bateau et ainsi pouvoir se passer d'un intermédiaire pour vendre leur poisson.

La Seconde guerre mondiale vient de finir et les intellectuels liés au Parti Communiste, dont Visconti, voient s'ouvrir une ère nouvelle. Dans ce contexte, l'auteur d'*Ossessionne* (1942) veut montrer le vrai visage du peuple italien, jusque là soigneusement dénaturé par le cinéma fasciste. Pour raconter la vie d'une famille de pêcheurs d'un village isolé en Sicile, il tourne, sans le moindre acteur professionnel, sur le lieu même de l'action. Le rythme de son film épouse celui de la vie des personnages.
Le Terre tremble devait contenir trois volets : l'épisode de la mer (le seul qui ait finalement été tourné), un épisode consacré à une grève des mineurs de soufre et enfin un troisième consacré à la lutte victorieuse des paysans pour un partage des terres. Toutefois, l'épisode de la mer est tout ce qui reste du projet.
Cette idée de Visconti de se lancer dans la réalisation d'un film, inspiré du roman de Verga « Il Malagoglia », a séduit les Communistes qui ont financé le projet à hauteur de 6 millions de Lires. *La Terre tremble*, film néo-réaliste, voit le jour après de nombreuses péripéties et lors de sa présentation, l'oeuvre est discutée. On lui reproche d'avoir donné une image défavorable de l'Italie. Ce film sera donc écourté et doublé car il était inenvisageable pour les exploitants de le projeter dans sa version originale, en dialecte sicilien.

Les raisons de l'échec du film de Visconti sont diverses. En effet, *La Terre tremble* a d'abord été étouffé par les conditions qui étaient réservées sur le plan de la distribution et de l'exploitation, qui à ce moment précis, avaient plus intérêt à diffuser les films américains et les films italiens

plus arrangeants. D'autre part, le jury du Festival de Venise ne lui rendit pas un bon service en le reléguant parmi les œuvres qui reçurent les récompenses mineures. Le public italien de 1948 n'était pas mûr pour un cinéma d'avant-garde comme celui que *La Terre tremble* représentait, et prenait au contraire d'assaut les salles où l'on projetait les champions du « box-office ». On peut également ajouter à cela le fait que le néoréalisme est un art d'opposition. Or dans le climat de restauration politique, il devait fatalement se heurter à divers obstacles comme la censure, la traditionnelle prudence politique des producteurs ou encore les rigoureux tabous des distributeurs et exploitants.
Toutefois, ce film dépasse la plupart des œuvres néoréalistes. En effet, même dans un travail militant comme celui-ci, Visconti reste avant tout un esthète.

Tourné en 1948, ce n'est que 17 ans plus tard, en 1965, que l'on a pu voir l'œuvre dans sa version intégrale de 160 minutes. Le montage « commercial » exploité en France en 1952 l'avait réduite de moitié. Le film perdait ainsi toute sa portée, toute son ampleur de fresque. Mais plus de soixante ans après son tournage, il n'a rien perdu de son naturel, ni de sa forme. Composé d'images superbes, c'est toujours un spectacle rigoureux, sensible et captivant.

Luchino Visconti (1906-1976)

Né en 1906, Luchino Visconti est un membre de la haute aristocratie milanaise, dont il a la culture raffinée, les passions (les chevaux, les opéras…), les fréquentations (par le salon de sa mère, il a rencontré Yoscanini, Puccini, d'Annunzio…).

Sa carrière cinématographique débute en 1936, en France, où il travaille aux côtés de Jean Renoir, rencontré grâce à Coco Chanel, comme assistant à la réalisation et au choix des costumes de deux de ses œuvres, *Les Bas-fonds* et *Partie de campagne*. Le souci de réalisme du grand cinéaste français le marque profondément. Toujours en France, il rencontre des réfugiés italiens, militants de gauche, au contact desquels ses convictions politiques changent radicalement.
Après cette expérience française, il décide de se rendre à Hollywood, comme si cette étape était indispensable à sa formation de réalisateur. Il était particulièrement intéressé par l'organisation technique du cinéma américain, les méthodes de réalisation. Toutefois, elles ont certainement dû le décevoir tant elles étaient éloignées du climat de ferveur qu'il avait trouvé en France.
De retour en Italie, le contact avec les jeunes intellectuels de la revue Cinéma (fondée, ironie du sort, par un fils de Benito Mussolini, Vittorio), fait germer dans son esprit la conception d'un cinéma témoignant de la vie quotidienne du peuple. A contre-courant, les films produits par le régime fasciste entre 1937 et 1941 se rapprochent davantage du cinéma « des téléphones blancs », cinéma de divertissement promu par le régime fasciste. A cette époque il rencontre Roberto Rossellini : le cinéma néo-réaliste est en gestation. Partant de cette idée, il signe en 1942 son premier film, *Ossessionne* (Obsession), inspiré du célèbre roman « Le Facteur sonne toujours deux fois» de James Cain.
Parallèlement, il monte des créations théâtrales (la compagnie formée avec Paolo Stoppa et Rina Morelli est restée légendaire, Vittorio Gassman les y rejoignit), ainsi que des mises en scène lyriques (il dirige Maria Gallas en 1955, dans « La Sonnambula » de Vincenzo Bellini, et « La Traviata » de Giuseppe Verdi).
Après-guerre, il creuse le sillon réaliste : un documentaire en 1945 ; « La Terra Trema » en 1948, nouvelle adaptation littéraire de l'écrivain Giovanni Verga, de facture quasi-documentaire) ; puis *Bellisima* en 1951, une analyse sans concession des coulisses et des mirages du monde clinquant du cinéma, avec l'une des actrices symboliques du néo-réalisme italien, Anna Magnani.
En 1954, *Senso*, libre adaptation d'un récit de Camillo Boito, signe un tournant dans sa carrière : un film historique en costumes, en couleurs, extrêmement recherché dans le soin des détails du

décor et la mise en scène (soin pour lequel Visconti fut reconnu unanimement comme un maître ; un seul, Zeffirelli, son amant et élève déclaré, le suivit dans cette voie).
Nombre de critiques interprètent alors cette évolution comme une trahison du néo-réalisme, mais il faut plutôt parler d'un mariage, paradoxal mais réussi, entre le romantisme et le réalisme. C'est de la compréhension précise, socio-économique et historique des situations, que Visconti tire ses ressorts dramatiques profonds. La décadence humaine, morale et physique y devient un leitmotiv, qu'il décline jusqu'à la fin de sa carrière. Bien que ces caractères soient plus feutrés dans *Le Guépard*, celui-ci s'inscrit néanmoins dans cette série.
Plus qu'une grandiose fresque historique, ce film met en scène la compréhension sensible de l'histoire. C'est pourquoi *Le Guépard* apparaît néanmoins à certains comme une trahison par rapport à *La Terre tremble*, *Senso* ou *Rocco.* Il est triomphalement accueilli à Cannes en 1963 où il y remporte la palme d'or et un succès public. A la fin des années soixante, Visconti élabore le projet d'une tétralogie allemande s'inspirant des thématiques mythologiques, décadentes de Wagner et Thomas Mann. Sur les quatre titres prévus, il n'en réalisa que trois : *La Cadyuta degli Dei*, d'une durée de près de cinq heures dans sa version originale, *Mort à Venise* (1971) et *Ludwig, le Crépuscule des Dieux* (1972)
La Tétralogie aurait dû se terminer avec une nouvelle adaptation cinématographique d'une œuvre de Thomas Mann, « La Montagne magique ». Malheureusement, durant le tournage de *Ludwig*, une attaque cérébrale le laisse à moitié paralysé.
Malgré sa pénible condition physique, il parvient à tourner ses deux derniers films, où les thèmes de la déchéance et de la solitude deviennent de plus en plus prégnants : *Violence et passion* et *L'Intrus*, drame adapté du roman éponyme d'Annunzio.
Luchino Visconti meurt au printemps 1976, touché par une forme grave de thrombose. Un musée lui est consacré à Ischia, en Italie.

Filmographie

1942 : Les Amants diaboliques (*Ossessione*), d'après le roman de James Cain « Le facteur sonne toujours deux fois »
1945 : Giomi di Gloria (documentaire)
1948 : La Terre tremble *(La Terra Trema*)
1951 : Bellissima
1954 : Senso
1957 : Les Nuits blanches *(Le Notti bianche),* d'après le roman éponyme de Dostoïevski
1960 : Rocco et ses frères *(Rocco e i suoi fratelli)*
1962 : Boccacio '70
1963 : Le Guépard *(Il Gattopardo)*
1965 : Sandra *(Vaghe stelle dell'orsa)*
1966 : La Sorcière brûlée vive *(La Strega bruciata viva),* épisode du film Le Streghe (Les Sorcières)
1967 : L'Etranger *(Lo straniero),* d'après le romain éponyme d'Albert Camus
1969 : Les Damnés *(La Caduta degli Dei)*
1971 : Mort à Venise *(Morte a Veneziae),* d'après la nouvelle éponyme de Thomas Mann
1972 : Ludwig, le crépuscule des dieux *(Ludwig)*
1974 : Violence et passion *(Gruppo di famiglia in un interno)*
1976 : L'Innocente, d'après le roman « L'Intrus » de Gabriele D'Annunzio

SOURCES
L'Avant-scène n° 32/33
FERRARA, Giuseppe, *Visconti*, Editions Seghers: Paris, 1970 Collection Cinéma d'aujourd'hui
Image et son n° 237.

LUNDI 9 JAN. 2011 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Cycle cinéma italien, en partenariat avec la Dante Alighieri

Soirée présentée par Louis D'orazio

Kaos

de Paolo et Vittorio Taviani
(1984)
Italie / Couleurs / 140'

Réalisation : Paolo et Vittorio Taviani
Scénario : Paolo et Vittorio Taviani avec la collaboration de Tonino Guerra
Décors: Francesco Bronzi
Costumes: Lina Nerli Taviani
Montage: Nicola Paviani

INTERPRETATION

Saro : Massimo Bonetti
Mariagrazia : Margarita Lorenzo
Batà : Claudio Bigagli
Luigi Pirandello : Omero Antonutti
Salvatore: Biagio Barone
La mère de Pirandello : Regina Bianchi
Don Lollo : Ciccio Ingrassia
Sidora : Enrica Maria Modugno
Zi' Dima : Franco Franchi

Des bergers siciliens capturent un corbeau. L'un d'entre eux lui attache une clochette autour du cou et le relâche. L'oiseau s'envole, parcourant le pays, témoin de quatre contes sur une terre aride et millénaire.

L'Autre Fils *: A l'époque des grandes migrations vers l'Amérique, une mère rejette le seul de ses trois fils resté avec elle. Elle confie à un jeune médecin la raison pour laquelle elle ne peut se résoudre à cohabiter avec lui.*

Mal de Lune *: Sidora et Bata sont jeunes mariés. Les nuits de pleine lune, le mari est en proie à des crises étranges qui effraient son épouse. Apprenant le mal dont il souffre, la belle Sidora demande à un de ses soupirants de lui tenir compagnie durant cette nouvelle nuit de pleine lune.*

Requiem *: Les bergers manifestent le droit d'enterrer leurs morts dans les montagnes. Mais le maire refuse, car le domaine ne leur appartient pas. Ils vont toutefois tenter d'utiliser la ruse pour arriver à leur fin.*

Épilogue - Entretien avec la mère *: Pirandello revient, après une longue absence, sur les lieux de son enfance. Il converse avec sa mère défunte : cette dernière lui raconte un épisode inédit de son adolescence.*

Le film *Kaos* se compose de quatre sketches tirés du recueil « Nouvelles pour une année » de Luigi Pirandello, écrivain et poète italien né en 1867 et mort à Rome en 1936. La version de départ comportait cinq contes, toutefois le troisième (*La Jarre)* a été supprimé car sa tonalité comique n'était pas en accord avec les autres récits. Dans l'interview des bonus du DVD *Kaos*, les frères Taviani expliquent que ces contes viennent de Maristella, la gouvernante sicilienne de Luigi Pirandello, qui lui racontait des histoires le soir lorsqu'il était enfant. Ces récits parlent de la vie typique de chez elle, de sa famille, de ses voisins, des histoires de meurtres, d'amour… Ainsi, Paolo et Vittorio Taviani prennent un peu des histoires de Maristella et un peu des histoires de Pirandello pour tourner *Kaos*.

Pour Paolo et Vittorio Taviani, la Sicile est un second port d'attache. Ils apprennent à l'aimer en regardant des films néo-réalistes comme *La Terre tremble* de Luchino Visconti. Ils tournent ensuite des documentaires en Sicile et, par conséquent, visitent une grande partie de cette île, en découvrant des lieux, des gens et des paysages incroyables. C'est à ce moment là qu'ils décident de tourner des films épiques sur la Sicile. Durant leur voyage, les frères Taviani lisent le soir « Les nouvelles pour une année » de Luigi Pirandello. Ils réalisent alors que ce qu'ils cherchent est dans ces nouvelles. C'est ainsi qu'ils ont sélectionné quelques unes d'entre elles et qu'ils se rendent chez Tonino Guerra, écrivain et scénariste pour l'écriture du scénario du film.

Les quatre nouvelles ont chacune leur autonomie mais ont en commun leur unité thématique, qui justifie le titre de l'ensemble. *Kaos* est l'étymologie grecque du lieu-dit Cavasu (le Chaos), près d'Agrigente, où Pirandello est né. Ces histoires attachées à l'enracinement de la terre évoquent les déchaînements des passions et des pulsions. Les récits traitent de la vie en liaison avec les éléments naturels avec une vision du monde encore plus proche des mythes originels.

La magie de la narrativité va chez Pirandello, de pair avec le raffinement de l'écriture et ce sont ces mêmes qualités qui font la beauté du film. Ces récits sont d'une richesse humaine et d'une intensité envoûtantes. La splendeur des images, venant d'un travail sur les couleurs, est une constante création dont la richesse plastique délaisse tout pittoresque décoratif. Il en est de même de la partition musicale, peu abondante mais obsédante par ses tonalités chaleureuses qui dramatisent les temps forts sans noyer l'ensemble dans un déluge sonore. A ce sujet, dans les bonus du DVD, l'acteur Massimo Bonetti (personnage de Saro) explique que la musique n'est ni un habillement, ni un accompagnement, ni même un moyen de combler les trous dans des situations qui sont pauvres de sens et vidées de tensions. La musique ou les silences sont des éléments clés au même titre qu'un personnage.

La problématique du film *Kaos*, c'est le rapport de l'individu avec une terre et une civilisation ancestrales. Le projet pouvait sembler titanesque et emphatique. En réalité, les Taviani sont en parfaite adéquation avec leur propos, parce qu'ils oeuvrent dans un genre qui leur sied à merveille : le conte.

Vittorio et Paolo et Taviani (Vittorio : 1929 / Paolo : 1931)

Les frères Taviani sont nés, Paolo le 8 novembre 1931, Vittorio le 20 septembre 1929, à San Miniato près de Pise. Pendant leurs études, ils assistent à Florence au *Mai*, la célèbre manifestation musicale à laquelle collaborent les plus grands chefs, les plus grands interprètes et les peintres les plus connus en tant que décorateurs. Ainsi s'éveille

chez eux une précoce vocation musicale, doublée d'un vif intérêt pour la représentation scénique. Ensemble ils étudient la musique, Vittorio le piano et Paolo le violon, et décèlent dans cette complicité le secteur de leur entente presque physiologique. Dans le livre de Jean Gili, « Paoli et Vittorio Taviani : entretien au pluriel » ils déclarent à ce propos : « Tant que nous pourrons mystérieusement respirer au même rythme nous ferons des films ensemble ». Après la guerre, ils explorent le cinéma de façon hasardeuse et pragmatique. Conquis d'abord par le cinéma américain, ils découvrent *Païsa* de Roberto Rossellini dans une salle à demi déserte et hostile. C'est le choc qui décide de leur orientation. « Notre décision était prise, nous avions compris ce que nous voulions faire de notre vie : du cinéma », affirment les deux frères dans le livre de Jean Gili.

En 1954, ils tournent leur premier film, *San Miniato luglio '44*, un court métrage qui raconte le massacre de la population de leur village d'enfance par les nazis, auquel Cesare Zavattini, le co-scénariste du *Voleur de bicyclette*, prête son concours. Dans une Italie en crise, les frères Taviani, bien décidés à se consacrer corps et âme au cinéma, quittent leur province natale pour Rome. Après une période difficile au cours de laquelle ils réalisent plusieurs documentaires, Vittorio est l'assistant de Rossellini pour un film qui n'est jamais sorti. Les deux frères rencontrent, en 1960, le documentariste Joris Ivens qui leur propose de collaborer à un long métrage, *L'Italie n'est pas un pays pauvre* (*L'Italia non e un paese povero*, 1960*).* Mais Paolo et Vittorio Taviani refusent la carrière de documentaristes ; aussi consacrent-ils les sommes récompensant leur court métrage à la réalisation d'un premier film de fiction en 1962, *Un homme à brûler* (*Un Uomo Da Bruciare*, 1962) dans lequel Gian Maria Volonte interprète l'un de ses premiers rôles pour le grand écran.

Suite à l'échec commercial du film, les Taviani acceptent de tourner en 1963 *Les Hors-la-loi du mariage* (*I Fuorilegge del matrimonio*), qui, grâce à la présence au générique d'Ugo Tognazzi, connaît un très grand succès. Après leur contribution à un film collectif sur l'enterrement du dirigeant communiste Palmiro Togliatti, ils tournent *Les Subversifs* (*I Sovversivi*, 1963), qui souligne leurs prises de positions politiques. Cet engagement se trouve notamment dans le film *Allonsanfan* (1974), évocation de l'Italie post-Napoléonienne et de l'échec des troubles révolutionnaires qui s'en suivent. Ce premier grand succès international est présenté au Festival de Cannes 1975 et fait connaître les frères Taviani au public français. Deux ans plus tard, ils obtiennent la Palme d'Or à Cannes pour *Padre Padrone* (1977). Ils continuent d'explorer le thème de la guerre en adoptant le point de vue d'un enfant avec *La Nuit de San Lorenzo* (*La Notte di San Lorenzo*, 1982), qui reçoit le Grand Prix spécial du Jury à Cannes.

En 1987, ils quittent brièvement la péninsule italienne pour planter leurs caméras aux Etats-Unis : ils réalisent *Good Morning Babylon* (1987), une peinture satirique et pleine d'éloquence du monde hollywoodien du temps de Griffith. Grands admirateurs de l'auteur italien de romans picaresques Luigi Pirandello, ils adaptent plusieurs de ses récits, dans les films *Kaos* (1984) et *Kaos II* (1998). Après un détour par le documentaire avec *Un autre monde est possible* (*Un Altro mondo e possibile*, 2001*)*, soulignant les ravages de la mondialisation, les frères Taviani reviennent à la fiction avec *Le Mas des alouettes (La Masseria delle allodole*, 2007).

Plusieurs des films de Paolo et Vittorio Taviani illustrent leur incomparable talent à faire revivre le passé de l'Italie et se son peuple en images, dont le lyrisme est souligné par l'ample musique de Nicola Piovani. Ainsi leurs films apparaissent-ils comme des opéras cinématographiques dans lesquels le rêve et la réalité sont intimement mêlés.

Filmographie sélective

1954 : San Miniato, luglio '44
1962 : Un homme à brûler (*Un Uomo Da Bruciare*)
1963 : Les Hors-la-loi du mariage (*I fuorilegge del matrimonio*)
1967 : Les Subversifs (*I Sovversivi*)
1969 : Sous le signe du scorpion (*Sotto Il Segno Dello Scorpione*)
1971 : Saint Michel avait un coq (*San Michele aveva un gallo*)
1974 : Allonsanfan

1977 : Padre padrone
1979 : Le Pré (*Il prato*)
1982 : La Nuit de San Lorenzo (*La Notte di San Lorenzo*)
1984 : Kaos
1987 : Good Morning, Babilonia
1989 : Le Soleil même la nuit (*Il Sole anche di Notte*)
1992 : Fiorile
1996 : Les affinités électives (*Le Affinità elettive*)
1998 : Kaos II (*Tu ridi*)
2001 : Un autre monde est possible (*Un Altro mondo e possibile*) (documentaire)
2001 : Résurrection (*Resurrezione*) – Film TV
2007: Le Mas des alouettes (*La Masseria delle allodole*) adaptation du roman d'Antonia Arslan « Le mas des alouettes : était une fois en Arménie »)

SOURCES :
- Jean Gili, *Paolo et Vittorio Taviani : entretien au pluriel,* Actes Sud, 1993
- *Cahiers du cinéma* n° 367
- *La revue du cinéma* n°^{s} 421, 402, saison 85
- *Positif* n° 285
- *Image et son* n° 401, saison 85

LUNDI 16 JAN. 2012 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Les saisons au cinéma

Conte d'hiver
de Eric Rohmer
(1991)
France / Couleurs / 114'

Réalisation, scénario et dialogues : Eric Rohmer
Photographie : Luc Pagès et Philippe Renaud
Montage : Mary Stephen
Musique : Sébastien Erms

INTERPRÉTATION

Félicie : Charlotte Véry
Charles : Frédéric Van den Driessche
Maxence : Michel Voletti
Loïc : Hervé Furic
Lise, la petite fille : Ava Loraschi
La mère : Christiane Desbois
Amélie : Rosette

Félicie, qui vit en région parisienne, rencontre Charles lors de ses vacances d'été, en Bretagne. Ils vivent une belle histoire d'amour et, au moment de rentrer sur Paris, ils sont bien décidés à se revoir. Mais elle lui laisse par mégarde une fausse adresse et les deux amoureux se perdent de vue. Elle commet un lapsus, acte dérisoire et banal, mais qui a ici de lourdes conséquences. Cinq ans ont passé : Félicie élève seule, avec l'aide de sa mère, la petite fille, Lise, qu'elle a eu de Charles, sans même que celui-ci ne se doute qu'il est père.
Félicie se partage avec plus ou moins de bonheur entre Maxence, qui tient le salon de coiffure au sein duquel elle travaille, et Loïc, bibliothécaire de grande culture. Mais son cœur appartient encore à Charles et ni Maxence ni Loïc, qui aiment Félicie et souffrent de la non réciprocité de leurs sentiments, ne parviennent à la détourner de cet amour pour Charles, persuadée qu'elle le retrouvera un jour.

Il est question dans *Conte d'hiver* du pari pascalien, qui, en très simplifié, consiste en la théorie philosophique du penseur Blaise Pascale pour qui parier sur quelque chose, avoir foi en une croyance, peut faire advenir ce que l'on souhaite ardemment. Ici, le pari de Félicie est de retrouver Charles un jour. Elle le sait, en a l'intime conviction, envers et contre tout, et tous, personne autour d'elle n'y croyant. Le pari de Pascale, philosophe cher au cœur et l'esprit de Rohmer, est un thème récurent de l'œuvre du cinéaste : on le retrouve dans *Ma Nuit chez Maud, Le Rayon vert, Le Trio en mi bémol.*
Il y a du Shakespeare également dans *Conte d'hiver* : le titre même est celui d'une pièce du grand dramaturge, dans laquelle il est question d'une résurrection, d'une retrouvaille miraculeuse. Et lorsque que Félicie, entrainée par Loïc, va voir la pièce au théâtre, elle ne peut qu'en être particulièrement touchée.
Mais ces références savantes ne font pas de *Conte d'hiver* un film coupé de son temps, qui est celui des classes moyennes françaises des années 1990. Bien au contraire. Car il y a aussi du Balzac dans ce film, référence ouvertement assumée qui, par les détails des portraits sociologiques et psychologiques, présente ici une véritable comédie humaine. Comédie plutôt

sombre d'ailleurs. Alors que dans *Ma nuit chez Maud*, "l'autre » grand film pascalien de Rohmer, l'élégance, tant des personnages que du traitement de l'image, forme la ligne directrice du film, *Conte d'hiver* immerge le spectateur dans l'hiver de Courbevoie, morne et terne banlieue parisienne. Ici, le quotidien est trivial : les salons de coiffure et les appartements sont sinistres, Félicie, engoncée dans un lourd manteau marron informe, passe beaucoup de temps dans de fatiguants transports en communs... *Conte d'hiver* parle de son époque et de ses lieux : la banalité, frôlant souvent la laideur de la vie pavillonnaire dans une banlieue modeste. Il n'y a rien d'éclatant ou de lumineux dans sa vie, si ce n'est son espoir de retrouver Charles. Esthétiquement, ce sont les bruns, les gris, des tons ternes, qui dominent. La neige blanche et lumineuse de *Ma Nuit chez Maud*, l'autre film hivernal de Rohmer, devient ici un champ de boue dans des rues sans charme.
Mais, et c'est une des grandes forces du film, la banalité du quotidien n'exclut pas l'élévation de l'âme. Si Félicie est une coiffeuse peu cultivée, contrairement à Loïc, à qui d'ailleurs elle reproche de ne vivre que par les livres, c'est par elle, par ses mots, simples mais sonnant juste, qu'adviennent les questionnements les plus subtils. On peut être coiffeuse et avoir une belle profondeur d'âme. Cela peut sembler évident mais ce n'est pas si fréquent dans le cinéma. Félicie, qui se débat dans le quotidien, ne se résigne pas au paradis perdu, à l'évènement improbable qu'on finit par attendre avec elle, comme une libération.

Félicie est incarnée par Charlote Véry, comédienne de formation mais alors inconnue du grand public. Rohmer lui offre, avec *Conte d'hiver*, son premier rôle important, comme il l'a fait plusieurs fois, aimant travailler ainsi, en découvreur de jeunes talents sans expériences importantes à leur actif. Le cinéaste n'a pas fait appel aux services d'un décorateur ou d'un costumier, préférant s'occuper lui-même de ces aspects, trop importants à ses yeux pour qu'il les confie à d'autres. Il raconte, dans l'interview qu'il accorde dans Positif N° 172, le soin et le temps qu'il a pris pour choisir le manteau de son héroïne, pour laquelle le spectateur ne peut que lui souhaiter de retrouver son cher et tendre …

Filmographie et biographie p. 26.

SOURCES
Avant-scène N° 414
Cahiers du cinéma N^{os} 452, 453, 643
Positif N° 372

LUNDI 23 JANVIER 2012 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Hommage à Dominique Boccarossa, en sa présence.

Soirée proposée par Denis Jourdin, professeur à l'Ecole des Beaux-Arts de Tours

Ab irato, sous l'empire de la colère

de Dominique Boccarossa
(2010 inédit)
Fr. Couleurs 130'

Réalisation : Boccarossa Dominique
Auteur : Boccarossa Dominique
Image : Devaux Aurélien
Son : Elias Ludo
Montage : Miljevic Josie
Mixage : Delor Thierry
Musique : Chevalier Christophe et Gerber Nicolas
Production exécutive : Guille Emmanuel

INTERPRETES

Joël le François
Agnès Belkadi
Yann Goven
Antony Coisnard
Mohamed Bouaoune
Arhur Beneteau

Deux adolescents détiennent en otage le fils d'un riche industriel. Un policier en proie à des doutes existentiels, les suit à distance avec une indolence proche de l'indifférence. La présence d'un homme d'affaires et de sa femme sur les lieux, provoque une situation conflictuelle extrême et irréversible.

Ab irato est une oeuvre exigeante, radicale, dont le langage cinématographique dépouillé et d'une grande beauté formelle, est indissociable du sujet qu'il porte comme un frère agonisant. Une histoire de regarder et voir. (…) La caméra de Boccarossa dessille notre regard de spectateurs avec une lenteur pleine dont la densité infiltre une violence sourde dans chaque plan, exponentielle jusqu'à l'insoutenable. Le monde qu'il perçoit évolue ici dans un espace à la fois unique et illimité : la terre et le ciel. Du premier plan jusqu'au terme du film, la caméra passe de l'un à l'autre, obstinée, inlassable. Cette apparente indécision pourrait être au mouvement d'appareil ce que la rature et le repentir sont à l'écriture. Mais il semble qu'elle soit née d'un besoin de scrutation exhaustive, d'une pensée qui nous emmène à trouver avec elle le sujet, l'au-delà des choses. (…) Le bleu changeant de la nuée, l'herbe qui dit le vent, la ligne de partage du ciel et de la terre, lisière du visible et du senti, tout - matière, volume, vie - introduit subrepticement une figure humaine débarrassée de toute psychologie (…) L'homme y est bourreau ou victime, ou les deux à la fois, insignifiant, pantin gesticulant, courant sur une ineffable crête d'horizon derrière laquelle il finit, minuscule, par disparaître. L'argent, valeur absolue, produit des riches et des exclus, meut les uns par et pour le privilège, les autres à cause du manque et de l'injustice. La police, à bout de souffle, s'embourbe. Va le monde au pire, à la

barbarie, au spectacle de laquelle le scénario nous mène inéluctablement et dont la trame simple et implacable se constitue comme un puzzle. Privé de raison et de tout sentiment honorable, déshumanisé, ce monde-là est déjà le chaos. (…) Dans le corps tendu du film, les longues oscillations de la caméra d'une part et, en contrepoint, la progression des protagonistes dans l'espace et dans l'histoire, de l'autre, raréfient littéralement l'air et créent un climat de violence rentrée inouï. L'accomplissement du pire. On sort de là défait.
(*Alain Umhauer, écrivain*)

J'ai collaboré au scénario, sur les toutes dernières versions du script, et je suis extrêmement reconnaissant à D. Boccarossa de m'avoir embarqué dans l'aventure, bluffé par son exigence, sa radicalité et la singularité de son travail (…) *Ab irato*, avec sa lenteur hypnotique, ses brusques sursauts, son image flottante, la rareté des dialogues et l'extrême dénuement de son récit, est à mes yeux un peu plus qu'un film. J'y ai vu, comme rarement au cinéma, quelque chose de l'ordre du happening ; on ne fait pas seulement y assister, il faut s'y mettre, chercher avec la caméra ce qui fuit, ce qui manque ou ce qui surgit, on devient partie prenante de ce qui se déroule, comme obligé d'y participer, on construit en même temps qu'on voit apparaître, on ne sait pas toujours ce qu'on en pense, il faut accepter de ne plus savoir. C'est une expérience qui remet en cause ou en tout cas bouleverse profondément nos habitudes de spectateur. Comme si l'on accompagnait la naissance d'un regard. S'attarder de cette manière sur un paysage ou un visage, c'est laisser la matière apparaître progressivement, sans jamais la livrer ni la donner pour acquise, ce sont des lignes qui se construisent, puis se dérobent, qui se cherchent sans arrêt, comme cet œil qui filme et semble vouloir se poser quelque part et qui n'y arrive pas (…) De sorte que la perception des évènements, le sens d'une image, les pulsions des personnages sont continuellement mis en suspens, nous échappent puis reviennent nous hanter comme des leitmotivs dans une symphonie ou des touches de couleur récurrentes dans un tableau (…) J'ai eu l'impression de regarder différemment les paysages, d'être amené à considérer autrement aussi bien la géographie que les hommes, leurs corps, leurs démarches, percevoir plus immédiatement et plus violemment la beauté des arbres, des ciels, et jusqu'aux carrosseries des voitures qui sous le regard du cinéaste deviennent subitement organiques. Boccarossa me propose de participer à l'écriture de son prochain film. J'espère pouvoir lui apporter, sans toucher à cette radicalité qui lui est propre la précision et le souci d'une construction narrative nécessaire à l'accomplissement d'un prochain tournage.
(Antoine Lacomblez – écrivain et scénariste)

Dominique Boccarossa

Après une formation de plasticien en art appliqué et au Beaux-Arts de Paris, Dominique Boccarossa travaille comme décorateur dans le milieu du spectacle. Parallèlement, il commence à faire des films. Il a découvert le cinéma au cours de ses études, et poursuit une carrière polyvalente où il peint, créé des décors pour le théâtre et pour le cinéma, et réalise des films. « Peu à peu, le cinéma a pris le dessus », explique t-il. La peinture est omniprésente dans son œuvre cinématographique, pour laquelle il s'intéresse au rapport avec l'espace, des corps et des figures. Pour lui, le cinéma permet d'avantage qu'un seul travail de narration, et il ne cesse d'explorer ce média avec un esprit de peintre. Il nous livre des films emprunts d'une grande exigence plastique, et qui font preuve d'une grande liberté.

Filmographie

Courts métrages :
1983 : Vincent ou les raisons du silence
1984 : Grève au pays des nègres blancs

Aloades
1985 : Jean l’homme nu dit Baptiste
1989 : Squatter
1991 : Le Saut de l’ange
Longs métrages
1995 : Stabat mater
1999 : Bleu le ciel
2003 : La Vie nue
2010 : Ab irato, sous l’empire de la colère

SOURCES : Textes du réalisateur et de Antoine Lacomblez et de Alain Umhauer, avec leur aimable autorisation

LUNDI 30 JAN. 2012 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Hommage à Youssef Chahine

Soirée proposée en partenariat avec les Cinémas Studio

Une soirée, deux films

Gare centrale (*Bab el-Hadid*) de Youssef Chahine

(1958)
Egypte / NB / 90'

Réalisation : Youssef Chahine
Scénario : Abdel Hay Adib
Photographie : Alvise Orfanelli
Musique : Fouad al Zahiri

INTERPRETATION
Kenaoui : Youssef Chahine
Hanouma : Hind Rostom
Abou Serib : Farid Chawki

Toute l'action se déroule à la gare centrale du Caire. Kenaoui, vendeur de journaux boîteux et un peu simplet, en pince pour la belle vendeuse de soda, Hanouma. Mais celle-ci lui préfère le bel Abou Serib, bagagiste syndicaliste. Le couple entretient une relation passionnée, régulièrement ponctuée de violentes disputes. La frustration de Kenaoui, qui assiste aux scènes de ménage, va lui faire perdre la tête …

Gare centrale raconte l'histoire d'un drame amoureux sur fond de misère sociale et de pauvreté. A travers la peinture d'une femme égyptienne émancipée des années 1950, Chahine signe le premier film marquant de sa carrière. Il y fait preuve d'une grande modernité, à plusieurs égards. En premier lieu car le thème principal de *Gare centrale* est celui de l'émancipation féminine, ce qui est tout à fait novateur en Egypte à cette époque. Ensuite parce que le cinéaste y manifeste son intérêt pour la psychanalyse, y aborde frontalement le problème de la frustration sexuelle et y évoque les ambiguïtés des rapports sociaux. Car si la belle se veut libre et choisit l'amant qui lui plait, ses faveurs vont au plus violent, qui n'hésite pas à la frapper quand elle s'oppose à lui. Et c'est le même Abou Serib, militant syndicaliste qui défend la cause des travailleurs, qui n'hésite pas à s'imposer au groupe par la force s'il en ressent le besoin.

Ainsi *Gare centrale* est-il un film quasi révolutionnaire : c'est la première fois qu'un film égyptien évoque, en 1958, les difficultés et contradictions de la société égyptienne de façon aussi explicite. Avec cette œuvre Chahine rend à la fois hommage à la ville du Caire et fait de sa gare un véritable microcosme où grandeurs et misères de la vie se côtoient.

Gare centrale présente également d'importantes qualités esthétiques : Chahine réussit à créer une atmosphère lourde et sensuelle, avec une photographie en noir et blanc particulièrement élégante. Hind Rostom campe une héroïne époustouflante, et Chahine, qui interprète le disgracieux et jaloux vendeur de journaux, fait preuve de son grand talent de comédien.

Avec *Gare centrale*, que l'on peut considérer comme un des films majeurs des années 1950, Youssef Chahine sort enfin de l'ombre, tant aux yeux des critiques que du public. Et l'on comprend bien pourquoi aujourd'hui.

Youssef Chahine (1926-2008)

Youssef Chahine naît en 1926, à Alexandrie en Egypte, dans une famille catholique. L'ouverture sur le monde et la tolérance religieuse de la ville marqueront considérablement son œuvre, l'une des premières à incarner la modernité du cinéma arabe. Intimement lié à l'histoire de l'Egypte qui abrita longtemps la seule industrie cinématographique du monde arabe et d'Afrique, Chahine restera attaché toute sa vie à ce pays, continuant inlassablement d'y faire des films humanistes et généreux, faisant fi des pressions de la dictature militaire et des intégristes religieux.

Après un passage à l'université d'Alexandrie dans laquelle il monte des spectacles de revue, et passionné par le cinéma américain, Youssef Chahine part aux Etats-Unis suivre des cours de théâtre et de cinéma à la Pasadena Play House près de Los Angeles. En 1948, il revient en Egypte où l'industrie cinématographique est florissante : près de 120 films par an sont produits. Il devient assistant sur le tournage d'un film du réalisateur italien Gianni Vernucci, et, grâce au soutien d'Alvise Orfanelli, l'un des pionniers du cinéma égyptien, ne tarde pas à réaliser son premier long-métrage, *Papa Amine* (1950), une comédie familiale de commande, dans laquelle il glisse des éléments autobiographiques. Youssef Chahine enchaîne très vite avec un second long-métrage, mais cette fois c'est lui qui en impose le sujet. *Le fils du Nil*, présenté à Cannes en 1952, reflète déjà les préoccupations sociales du réalisateur en s'intéressant au sort des paysans pauvres, les *fellahs*. Il remporte un franc succès à Alexandrie – bien qu'un acteur inconnu ait le rôle titre, fait nouveau dans le cinéma égyptien. Succès très vite écourté par les évènements qui précipitent la Révolution de juillet 1952, suivie par l'arrivée au pouvoir de Gamal Abdel Nasser qui met fin au règne de Farouk 1er et à la domination anglaise. Pendant cette période transitoire, Youssef Chahine réalise à des fins alimentaires des publicités pour la Fox.

Dès ses débuts, il va souvent mêler ses influences hollywoodiennes et européennes aux genres du cinéma populaire moyen-oriental (mélodrame et comédie chantés). Il fait la rencontre d'un inconnu qui deviendra le plus célèbre des acteurs égyptiens : Omar Sharif. C'est Chahine qui le fait tourner pour la première fois dans *Ciel d'enfer* (1954), qui mêle remarquablement film noir, thriller hitchcockien et néo-réalisme au contexte politique local. Leur collaboration se poursuit avec deux films, *Le Démon du désert* (1954), tentative ratée de fusion entre péplum et film médiéval, qui permet néanmoins au réalisateur de s'initier à la direction de foules de figurants, et *Les Eaux noires* (1956), un mélodrame à la Douglas Sirk.

Après deux projets de commande pour la star égyptienne Farid el-Atrache, Chahine réalise un film personnel, *Gare centrale* (1958), qui bouscule les conventions du cinéma local, par son réalisme, par le soin apportés aux cadrages, le montage rapide et l'utilisation de récits parallèles. Accueilli avec froideur en Egypte, *Gare centrale*, avec sa représentation sans fard de la rue cairote, lui vaut la méfiance du public et du comité de censure, ce qui l'empêche pendant plusieurs années de participer aux festivals étrangers. La même année, suite au désistement du prolifique réalisateur Ezeddine Zulfiqar, Youssef Chahine réalise, en soutien aux indépendantistes algériens, le premier film sur la guerre d'Algérie, en plein conflit. *Djamila l'algérienne* retrace l'histoire vraie de la résistante Djamila Bouhired, puis son arrestation et les tortures qu'elle subit par les parachutistes français. Son procès médiatique est aussi retracé, l'occasion pour Chahine de proposer une variation de la *Jeanne d'Arc* de Dreyer. Un film qui lui vaudra une reconnaissance durable en Algérie où il trouvera des appuis financiers. Mais après

l'échec public de *Gare Centrale* et ses problèmes avec la censure, il est contraint de réaliser successivement quatre films de commande impersonnels.

1963 est enfin l'année de sa consécration ; c'est aussi celle pendant laquelle l'industrie cinématographique est nationalisée par Nasser, devenu la figure de proue du monde arabe. Ce dernier demande alors à la productrice Assia Dagher, qui vient de faire un film à la gloire de la révolution, d'adapter les hauts faits du célèbre souverain musulman Saladin (1138-1193), qui tint tête aux royaumes chrétiens pendant les IIe et IIIe croisades. Ezzedine Zulfiqar ne pouvant tourner le film, il se tourne une nouvelle fois vers Chahine qui se retrouve aux commandes du plus gros film alors jamais produit en Egypte. Film médiéval largement comparable aux productions hollywoodiennes de l'époque, tourné en couleur et en Cinémascope (technique à laquelle Chahine s'était initié en étant assistant sur le tournage d'un film de William Dieterle juste après *Gare centrale*), *Saladin*, s'il ne porte pas la marque personnelle de Chahine, n'en est pas moins dénué de charme pour son inventivité visuelle et la tolérance de son propos, évitant tout manichéisme anti-occidental.

Après la fresque historique qu'il vient de réaliser, il oppose le ton subjectif et le sujet contemporain de *L'Aube d'un jour nouveau* (1964), qui dresse le portrait de la nouvelle bourgeoisie égyptienne sous Nasser, aveuglée par sa *dolce vita*. Mais *Un Jour, le Nil* (1964), coproduit avec l'URSS, le met en difficulté avec le gouvernement égyptien. Chahine devait réaliser une bluette à la gloire de la construction du barrage d'Assouan, mais fidèle à ses aspirations sociales et humanistes, il raconte l'exil des villageois déplacés et la solitude des ingénieurs soviétiques envoyés en Egypte. Le film ne sera finalement distribué qu'en 1972 dans une version remontée, sous le titre *Les Gens du Nil*. Cette emprise croissante des militaires et de la bureaucratie sur la société civile pousse Youssef Chahine à l'exil, comme d'autres artistes égyptiens. Au Liban, qui est alors le centre de la distribution cinématographique arabe, il fait jouer la chanteuse Fairouz dans le film en costumes très réussi *Le Vendeur de bagues* (1965). Mais une coproduction hasardeuse avec l'Espagne (*Sables d'or*, 1966) et l'insistance de Nasser le poussent à rentrer, au moment où l'Egypte traverse une période politique peu propice à la production cinématographique : la guerre des Six Jours et l'humiliation qui s'ensuit entraînent de profonds bouleversements dans la société égyptienne. Avant son film suivant en 1969, il ne va réaliser qu'un seul court-métrage, *La Fête du Mayroun* (1967), sur un rituel des chrétiens coptes d'Egypte.

Youssef Chahine accède à la notoriété internationale avec *La Terre* (1969). Tiré d'un livre d'Abderrahmane Cherkaoui, il y approfondit de façon plus aboutie la thématique de l'exploitation des petits paysans à l'époque de Farouk, déjà abordée dans *Le Fils du Nil* en 1952, et rend hommage au film homonyme réalisé en 1930 par Alexandre Dovjenko. C'est aussi le premier film du réalisateur à être distribué en France. Les années 1970 marquent le début de l'indépendance pour Chahine, qui fonde sa propre société de production, Misr International Films. Il bénéficie d'une assise solide dans son pays depuis *Saladin* et d'une renommée mondiale grâce à *La Terre*, qui vont lui permettre de réaliser uniquement les films qu'il souhaite. Dès lors, pour les mêmes raisons , il écrira lui-même chacun de ses scénarii. Ses deux films suivants font date dans le monde arabe par leur caractère politique et l'analyse de la société égyptienne de l'après-guerre des Six Jours. *Le choix* (1970), co-écrit avec le grand romancier égyptien Naguib Mahfouz, réalisé l'année de la mort de Nasser et de l'arrivée au pouvoir de Anouar al-Sadate, interroge les rapports ambigus entre l'artiste et le pouvoir. Le point de vue subjectif, la narration complexe, éclatée et labyrinthique, centrée sur le thème de la schizophrénie, traduisent le climat pesant d'incertitude qui règne alors. *Le Moineau* (1973), quant à lui, dénonce la corruption et les mensonges du régime de Nasser révélés avec la guerre des Six Jours. Le film est interdit par Sadate, et ne sort qu'en catimini en 1974. 1973, c'est aussi l'année de la guerre du Kippour. Les premières images diffusées à la télévision égyptienne sont réalisées par l'équipe de Chahine et montées par ce dernier sous le titre *L'Envol (Intelak).* Il poursuit sa radioscopie sans concession

de la société égyptienne avec *Le Retour de l'enfant prodigue* (1976), où il détourne les codes du mélodrame musical pour dresser le portrait impitoyable d'une famille égyptienne.

Alexandrie pourquoi ? (1978), est le premier volet d'une trilogie racontant les liens entre l'histoire personnelle de Chahine avec sa ville d'origine à laquelle il rend hommage. Ce film, premier récit autobiographique du cinéma arabe, est d'autant plus important qu'il jette la plupart des bases thématiques et formelles de son oeuvre jusqu'à sa mort : des films-mondes entremêlant les registres et les genres autant que la petite et la grande histoire, et travaillés par la représentation du désir et de la sensualité. Second volet, *La Mémoire* (1982) démontre toute la maîtrise du cinéaste pour le récit aux temporalités éclatées. Avant de clore cette trilogie, il réalise deux autres films marquants. *Adieu Bonaparte* (1985), première coproduction de Chahine avec la France, qui restera ensuite un de ses plus fidèles soutiens, permet d'aborder la question de la tentative ratée de colonisation de l'Egypte par Napoléon (interprété par Patrice Chéreau). Chahine lui oppose la figure historique tombée dans l'oubli, mais pacifique et généreuse, du général Cafarelli (jouée magistralement par Michel Piccoli), homme de savoir amoureux de l'Egypte. Avec *Le Sixième Jour* (1986), il rend hommage aux comédies musicales tant américaines qu'égyptiennes, et Dalida interprète le rôle principal pour sa dernière apparition au cinéma. Cette décennie s'achève avec *Alexandrie encore et toujours* (1989), le dernier volet de la trilogie autobiographique, qui est aussi l'une des plus grandes réussites du réalisateur, qui crée un univers entre le péplum et la comédie musicale, et tente d'épuiser la représentation du désir dans la multiplicité des formes.

A la montée de l'intégrisme religieux dans les années 1990, Chahine répond par des films toujours plus ouverts sur l'autre, prônant le métissage des cultures, et porteurs d'un message d'espoir pour les jeunes générations arabes frappées par le chômage et le manque de perspectives d'avenir. Il mêle avec talent le péplum, le film médiéval et d'aventure, le drame et la comédie chantée dans deux films historiques hauts en couleurs à l'impact médiatique considérable : *L'émigré* (1994) et *Le destin* (1997), véritables allégories de la situation contemporaine de l'Egypte et du monde arabe. Pour avoir représenté le prophète Joseph, *L'Emigré* (1994) est interdit suite à un procès intenté par les intégristes, que Chahine gagne en appel. Il peut compter sur le soutien des Egyptiens qui font de *L'Emigré*, avec ses 2 millions d'entrées, le plus grand succès du réalisateur en Egypte. Il réplique avec *Le Destin* (1997), dans lequel le philosophe arabo-andalou Averroès (1126-1198), inspirateur des Lumières, est en butte à l'ignorance et la violence des sectes islamiques au Moyen Age. Le film est sélectionné au festival de Cannes en 1997, qui remet à Chahine le prix du cinquantième anniversaire du festival pour l'ensemble de son œuvre. A la fin des années 2000, l'Egypte est secouée par une vague de contestation populaire, préfigurant la révolution de 2011. Avec *Le Chaos* (2007), son dernier film, il met en scène ces évènements dans une ultime critique adressée au régime d'Hosni Moubarak : il tombe gravement malade pendant le tournage. La fin de la réalisation est confiée à son plus proche disciple, le jeune cinéaste Khaled Youssef, co-scénariste sur *Le Destin, L'Autre* (1999) et *Alexandrie… New York* (2004). Youssef Chahine décède en 2008 à l'âge de 82 ans, laissant derrière lui l'œuvre la plus riche, la plus libre et la plus universelle du cinéma arabe.

Filmographie

1950 : Papa Amine
1951 : Le Fils du Nil
1952 : Le Grand Bouffon
La Dame du train
1953 : Femmes sans hommes
1954 : Ciel d'enfer
Le Démon du désert
1956 : Les Eaux noires

1957 : J'ai quitté ton amour
C'est toi mon amour
1958 : Gare centrale
Djamila l'algérienne
1959 : A toi pour toujours
1960 : Entre tes mains
1961 : L'Appel des amants
Un Homme de ma vie
1963 : Saladin
1964 : L'Aube d'un jour nouveau
Un Jour, le Nil / Ces gens du Nil
1965 : Le vendeur de bagues
1966 : Sables d'or
1969 : La Terre
1970 : Le Choix
Salwa ou La petite fille qui parle aux vaches (CM)
1973 : Le Moineau
L'Envol / *Intelak* (CM)
1976 : Le Retour de l'enfant prodigue
1978 : Alexandrie pourquoi ?
1982 : La Mémoire
1985 : Adieu Bonaparte
1986 : Le Sixième Jour
1989 : Alexandrie encore et toujours
1991 : Le Caire… raconté par Chahine (CM)
Lumière et compagnie (CM)
1994 : L'émigré
1997 : Le Destin
1999 : L'Autre
2001 : Silence… on tourne
2002 : 11'09''01 (segment Egypt)
2004 : Alexandrie… New York
2007 : Le Chaos

SOURCES
Cinéma N° 282
Image et son saison 82
Dictionnaire du cinéma, sous la direction de Jean Louis Passek, Paris, Larousse, 2002
Thierry Jousse (dir.), *Cahiers du Cinéma spécial Youssef Chahine*, supplément au n° 506, octobre 1996.
Yves Thoraval, *Regards sur le cinéma égyptien*, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », Paris, 1996.

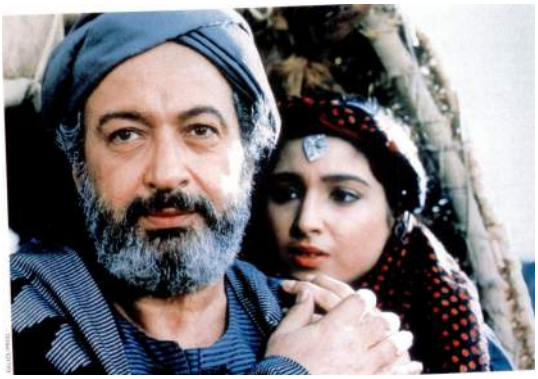
LUNDI 30 JANVIER 2012 - 21H - CINEMAS STUDIO

Hommage à Youssef Chahine

Soirée proposée en partenariat avec les Cinémas Studio

Une soirée, deux films

Le Destin (*Al-massir*)
de Youssef Chahine
(1997)
Egypte / Couleurs / 135'



Réalisation : Youssef Chahine
Scénario : Youssef Chahine et Khaled Youssef
Image : Mohsen Nasr
Montage : Rachida Abdel Salam
Costumes : Nahed Nasrallah
Musique : Yehia El Mougy et Kamal El Tawil
Chorégraphies : Walid Aouni

INTERPRETATION
Averroès : Nour El-Sherif
Manuella : Laila Eloui
Al Mansour, le calife : Mahmoud Hemida
La femme d'Averroès : Safia El Emari
Marwan, le barde : Mohammed Mounir
Abdallah :
Nasser : Khaled El Nabaoui
Cheikh Riad : Ahmed Fouad Selim

XIIe siècle. Cordoue, dans l'Andalousie arabo-musulmane, est le haut lieu d'ouverture culturelle et d'échanges intellectuels du Moyen Age. Le philosophe Averroès, spécialiste d'Aristote, conseiller et ami du calife Al Mansour et de sa famille, y enseigne l'idée de séparation entre raison et foi, et débat de l'interprétation des textes coraniques. Homme de loi, il défend aussi une conception humaine de la justice, tandis qu'en France, l'Eglise condamne au bûcher ceux qui traduisent ses œuvres. Mais à Cordoue, les sectes religieuses fondamentalistes deviennent de plus en plus influentes, répandant l'obscurantisme et la violence. Abdallah, le plus jeune fils du calife, tombe entre leurs mains. Averroès, de son côté, est menacé d'exil et d'autodafé.

Chahine, blessé à vif par la série de procès que lui intentèrent les intégristes après la sortie de *L'Emigré* en 1994, répliqua immédiatement avec un nouveau projet de film. Avec *Le Destin*, trois ans plus tard, il transpose cet événement personnel, qui est aussi celui de tout le monde arabe (la montée du fondamentalisme religieux), dans l'Andalousie arabo-musulmane du XII^{e} siècle. Un parallèle immédiat s'établit entre le réalisateur et la figure du philosophe Averroès, lui-même en prise avec les extrémistes religieux, et qui a vu aussi son œuvre interdite. Si le film est une charge contre le système et l'inaction du pouvoir laïc qui les laisse proliférer dans la société civile, il n'en est pas pour autant un simple pamphlet. Le film est un véritable festival visuel et sonore, qui constitue en lui-même une réponse aux intégristes. L'auteur oppose à la vision du monde totalitaire et réductrice des fondamentalistes, tout un univers aux valeurs opposées :

métissage, plaisir des sens... Une histoire sombre donc, mais racontée avec une ampleur, une énergie et un optimisme sans bornes, dans le mélange habituel des genres propres au style du réalisateur : décors et costumes fastueux, couleurs et musiques chatoyantes, humour, tours de chants chorégraphiés, mais aussi pur plaisir visuel des séquences d'action et d'aventure très maîtrisées. Avec cette véritable épopée didactique sur la tolérance, Chahine nous ravit les yeux et les oreilles, il nous invite dans ce film comme à une fête de tous les sens.
Le réalisateur répond aux intégristes en mettant en scène une époque qu'il veulent nier : celle pendant laquelle le monde arabo-musulman était un carrefour culturel, lieu d'échanges et de rencontres entre les civilisations et les savoirs, et gardant vivante la tradition philosophique grecque. Cordoue apparaît comme un îlot de lumière au milieu d'une Europe gangrenée par l'obscurantisme. Avec au centre, la figure d' *Ibn Rushd* dit Averroès, natif d'Al-Andalus, l'Andalousie musulmane, dont la pensée rayonnera encore au XIII^{e} siècle à la Sorbonne, et inspirera plus tard les philosophes des Lumières.

Chahine a mis aussi de lui-même dans le personnage de Marwan, le barde, joué par le célèbre chanteur égyptien Mohammed Mounir. Abdallah, le plus jeune fils du calife, est le fils spirituel de Marwan, et ils partagent tous deux la passion de la musique et de la poésie. Mais le jeune homme, manipulé par les intégristes, se retrouve pris au piège de leurs méthodes de conditionnement. A son retour, embrigadé, il semble avoir subi un lavage de cerveau, et rejette sa vie passée, se détournant de sa famille. Cette séquence s'inspire directement d'un drame que Chahine a vécu avec un proche, l'acteur Mohsen Mohiedine, qui jouait dans *Alexandrie pourquoi ?* et *Adieu Bonaparte*.

Biographie et filmographie p. 77.

SOURCES

Cahiers du Cinéma n^{os} 514, 517

MARDI 31 JANVIER 2012 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Hommage à Youssef Chahine

Soirée proposée en partenariat avec les Cinémas Studio

Adieu Bonaparte (*Weda'an Bonapart*)
de Youssef Chahine
(1985)
Egypte, France / couleur / 115'

Réalisation : Youssef Chahine
Scénario : Youssef Chahine, Yousry Nasrallah
Montage : Luc Barnier
Photographie : Mohsen Nasr
Musique : Gabriel Yared
Costumes : Yvonne Sassinot de Nesle
Décors : Onsi Abou Seif
Copie Cinémathèque de Toulouse

La Cinémathèque de Toulouse

INTERPRETATION
Cafarelli : Michel Piccoli
Ali : Mohsen Mohieddine
Napoléon Bonaparte : Patrice Chéreau
La mère : Mohsena Tewfik
Barthélémy : Gamil Ratib
Le père : Hassan Husseiny
Faltaos : Farid Mahmoud

1798. L'Egypte, sous la domination ottomane. Napoléon débarque avec son armée à Alexandrie, cherchant à reprendre aux Anglais le contrôle de la Méditerranée. Pour éviter d'apparaître comme un nouveau colonisateur, il arrive accompagné de savants et d'ingénieurs qui vont mener une grande expédition scientifique. Après la victoire à la Bataille des Pyramides, les dizaines de milliers d'hommes pénètrent plus en avant dans le pays. Cafarelli, l'un de ses généraux, mais aussi homme de sciences, prend ses distances avec Napoléon, fustigeant le caractère impérialiste de l'entreprise. Chargé de construire des fortifications autour de la ville du Caire, il préfère bâtir des moulins à blé, désirant apporter son savoir-faire aux Egyptiens. Il se lie d'amitié avec deux frères, Aly et Yehia. Mais la présence française se transforme en occupation. La population se rebelle, et Cafarelli, Aly et Yehia se retrouvent dans une situation intenable.

Pour sa première coproduction avec la France, Chahine décide de réaliser un film historique sur l'événement majeur qui lia ces deux pays par le passé : la campagne d'Egypte menée par Napoléon entre 1797 et 1803. Or, ce n'est pas la figure du futur Empereur qui l'intéresse : il lui préfère celle de l'un de ses plus proches généraux, Maximilien Cafarelli, qui, malgré son grade, était plus proche de l'esprit de l'expédition scientifique que des visées expansionnistes de son chef.
Toute l'originalité du film tient là : Chahine s'intéresse avec intelligence à cette période, loin des clichés orientalistes et du mythe napoléonien. Il se met à distance des grandes figures retenues par l'histoire officielle. Le film place le spectateur du point de vue des Egyptiens, et confronte ces deux visions antagonistes, d'un côté celle des grands personnages français de l'expédition, et de

l'autre le point de vue des petites gens, de la foule. Pour cela, Chahine redonne vie avec ampleur à l'Egypte de la fin du XVIII^{e} siècle, tout en restant fidèle à ses préoccupations : donner corps et réalité aux mouvements de tout un peuple dans tous ses aspects, du détail le plus infime, la réalité la plus banale, aux événements de la grande histoire. Grâce à sa caméra extrêmement mobile, Chahine passe harmonieusement des fourneaux de la cuisine familiale au tourbillon de la rue, de la chambre à coucher aux champs de bataille.
Chahine donne la parole à ceux que l'histoire officielle n'a pas jugés bon de retenir, d'où le titre du film. Adieu Bonaparte, mais bienvenue à Cafarelli, et à tout le peuple égyptien. C'est pourquoi il met en avant Cafarelli par rapport à Napoléon. Ce dernier est traité sans concessions : manipulateur, calculateur, il cherche à s'attirer les bonnes grâces des Egyptiens pour mieux servir son désir de conquête, quitte à les faire massacrer ensuite. Cafarelli, avide de transmettre ses connaissances aux Egyptiens, va directement à leur rencontre, symbolisée ici par celle des deux frères Yehia et Aly. Pour autant Chahine n'oppose pas deux types de colonialisme, l'un qui serait guerrier, et l'autre civilisateur. Son propos se situe dans la nuance, proposant un regard neuf et distancié sur ces évènements, sans tomber dans le piège de la fascination aveugle pour le personnage de Bonaparte, ni céder aux sirènes de l'orientalisme ou du nationalisme. Chahine rappelle avec nuance le double impact qu'a eu la campagne d'Egypte sur les Egyptiens. En luttant contre les troupes de Napoléon, leur sentiment national qui dormait sous le joug ottoman s'est réveillé. Et les égyptologues français qui accompagnaient les militaires, quant à eux, leur auront permis de se réapproprier leur passé millénaire.

Biographie et filmographie p. 77.

SOURCES

CinémAction n° 33, 1985.
Cahiers du Cinéma n° 373, juin 1985.

LUNDI 06 FEV. 2012 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Hommage à Alain Corneau

Nocturne indien
d'Alain Corneau
(1989)
France / Couleurs / 110'

Réalisation : Alain Corneau
d'après l'œuvre originale d'Antonio Tabucchi
Assistant réalisateur : Frédéric Blum
Scénariste : Alain Corneau et Louis Gardel
Producteur : Alain Sarde
Directeur de la photographie : Yves Angelo
Musique : Franz Schubert
Monteur : Thierry Derocles
Décorateur : Partho Sengupta

INTERPRETATION

Rossignol et Xavier : Jean Hugues Anglade
Christine : Clémentine Célarié
Peter Schlemihl : Otto Tausig
Le docteur : TP Jain

Rossignol part à Bombay afin de retrouver son ami Xavier, disparu un an auparavant. Peu à peu il se perd dans cette Inde dépaysante, fait des rencontres imprévues et marquantes, la recherche de cet ami devenant de plus en plus, pour lui, un parcours initiatique…

Avec ce film, Corneau s'éloigne des histoires de policiers qu'il affectionne tant, pour un cinéma plus intimiste, une sorte de tristesse personnelle qui n'a pas pour visée de toucher le grand public. Après la lecture du livre d'Antonio Tabucchi, il ressent le désir de l'adapter à l'écran, tant ce livre est cinématographique. Les autorités indiennes mettent un long moment avant de donner leur autorisation de tournage, se méfiant depuis Louis Malle (*L'Inde fantôme*) des cinéastes français. Corneau qui connaît bien le pays est heureux face au chaos local et se réjouit d'avance à l'idée de nous perdre dans cette promenade.
Car *Nocturne indien*, est une promenade, une balade déroutante qui nous emmène au rythme du personnage principal, M. Rossignol, avec qui on se perd, en terre inconnue.
Corneau filme au présent, les flash-back sont proscrits du film, et on découvre en même temps que Jean Luc Anglade les différentes étapes de cette quête. La caméra bouge peu, les personnages étrangers viennent vers nous, vers Rossignol, et s'en suit systématiquement le même plan : une longue discussion aux indices maigres mais aux sujets profonds et de vrais adieux.
On notera ce détail important : Rossignol cherche son ami Nightingale (Rossignol en anglais). C'est donc sans surprise que la translation se fait entre la recherche de l'ami et la quête d'identité, la recherche de soi. C'est un drame solitaire qui oscille entre réalité (de l'histoire, des décors) et le prétexte fictif de ce voyage.
Jean Luc Anglade signe ici un rôle sentimental, introspectif, il tente, comme son personnage, d'appréhender l'Inde dans tout son foisonnement, toute son imprévisibilité.

Il est rejoint presque tardivement par Clémentine Célarié qui donne une ampleur et un sens à ce voyage.

Alain Corneau (1943 - 2010)

Alain Corneau est né le 7 août 1943 à Meung-sur-Loire (Loiret-France). 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 l'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 entré 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 s'éteint trois ans plus tard, pendant l'été 2010.

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
Télérama, hors-série mai 1992
Arte Magazine
Cinéma N°s 233, 245
Image et Son N° 340
Positif N° 343
Libération blog 22/02/2008
L'Express 21/03/2005

VENDREDI 10 FEV. 2012 - 20H30 - MEDIATHEQUE F. MITTERRAND

Cycle cinéma muet

Soirée proposée en partenariat avec la Médiathèque François Mitterrand - Entrée libre et gratuite

Sélection de courts métrages édités par Lobster dans la collection « Retour de flammes »

La Crue de la Seine (1910)
Fr. NB teinté 4'26
Images retrouvées de Paris inondée par la grande crue de 1910 et qui fit 150 000 sinistrés.

Les Gosses de la butte (1916)
Fr. NB 3'31
Ce docu-fiction met en scène de jeunes enfants qui jouent à la guerre sur la butte Montmartre. Nous sommes en 1916…

Chasse à la girafe en Ouganda de Alfred Machin (1910)
Fr. couleurs 6'39
Pionnier du cinéma belge, grand reporter, Alfred Machin est un cinéaste connu tant pour ses films de fictions, ses reportages filmés dans de nombreuses régions du monde que ses documentaires. Il montre ici la chasse à la girafe au milieu de la brousse ougandaise.

Publicités de Raymond Lortac (1920)
Fr. NB 8'31
Six publicités, certaines pour des marques qui existent encore, réalisées en 1920 par l'un des pionniers du cinéma d'animation français. Il a fait sa spécialité de la technique du papier découpé.

Kiriki, acrobates japonais de Segundo de Chomon (1907)
Fr. NB colorisé 2,37'
Une troupe d'acrobates déguisés et maquillés en Japonais, réalise des acrobaties spectaculaires. Un bon exemple des premiers trucages au cinéma.

L'Ecrin du Rajah de Gaston Velle (1906)
Fr. NB colorisé 7'
Féérie coloriée au pochoir.

Jamais faiblir (*Never weaken*) de Fred Newmayer et Sam Taylor (1921)
USA NB 23'34
Harold Lloyd utilise comme décor la grande nouveauté des années 1920 : les grattes ciel en construction. L'homme au canotier et aux lunettes nous emmène une fois encore dans une histoire renversante, où il joue à l'équilibriste, parfois à plusieurs dizaines de mètres du sol.

By Indian post de John Ford (1919)
USA NB 13'20
Contremaître dans une ferme, Jc William est amoureux de Peg, la fille du patron, ce qui ne plaît pas à ce dernier. Un des premiers westerns de John Ford.

Le Pompier des Folies Bergères (1928)
Fr. NB 7'40
La vision de femmes dénudées aux Folies Bergères a donné soif au pompier. Mais il abuse de la boisson et commence à voir des femmes nues partout… Un film étonnant, qui utilise de nombreux effets spéciaux. De réalisateur est inconnu, ce film a sans doute été fait pour promouvoir une revue menée par Joséphine Baker aux Folies Bergères.
Programmation susceptible d'être légèrement modifiée

LUNDI 13 FEV. - 19H30- CINEMAS STUDIO

Cycle cinéma italien, en partenariat avec la Dante Alighieri

Soirée présentée par Louis D'orazio

Le Christ s'est arrêté à Eboli

de Francesco Rosi
1979
Italien/ couleurs / 150'

Réalisation : Francesco Rosi
Scénario : Tonino Guerra, Franscesco Rosi et Raffaele La Capria
Images : Pasqualino De Santis
Décors : Andrea Crisanti
Musique : Piero piccioni

Interprétation :
Carlo Levi : Gian Maria Volontè
Luisa Levi : Lea Masari
Le baron Rotundo : Alain Cuny
Giula : Irène Papas
Le Podestà, don Luigino Magalone : Paolo Bonacelli
Le curé don Traiella : François Simon

Années 1930 en Italie. Carlo Levi, médecin, écrivain et peintre notoirement antifasciste, se voit obligé sur décision politique d'aller vivre en Lucanie, région du sud restée très majoritairement rurale. Il découvre un lieu que la modernité ne semble pas avoir atteint, et une population touchée par la malaria qui vit dans une misère noire.
D'abord regardé un peu de travers par les paysans qui s'en méfient, Carlo acquiert peu à peu leur confiance et commence à les soigner. Ce qui déplait fortement aux notables locaux.

Le film est une adaptation fidèle du livre autobiographique de Carlo Levi, publié en 1945.

Rosi : « Je veux faire une œuvre anthropologique qui aide à réfléchir et propose de remettre en question certains problèmes (…) La question de méridionale est, en effet, aujourd'hui la vraie question nationale. Reprendre ce projet correspond pour moi à l'ambition humble de continuer à être présent dans mon pays. »
Et aujourd'hui encore, les tensions, dues à des niveaux de richesse et de développement différents, perdurent en Italie, problématiques récupérées par la Ligue Lombarde, parti politique néo fasciste.

Francesco Rosi (1922)

« Francesco Rosi est pour moi l'un des plus grands maîtres du cinéma contemporain » déclarait Martin Scorsese en 1997. Celui qui imposa son genre basé uniquement sur des faits politiques, a su retranscrire à l'écran toute une culture grâce à son histoire politique.

Son père ne souhaitant pas le voir intégrer le Centre Expérimental de cinéma à Rome, Francesco Rosi s'oriente alors vers des études de droit à Naples. De 1944 à 1945, il travaille à Radio-Naples sous le contrôle de la Psychological Warfare Branch, en tant que metteur en scène, acteur et scénariste. Il illustre un livre d'*Alice aux pays des merveilles* et devient assistant metteur en scène d'Ettore Giannini en 1946 au théâtre de Rome. Son souhait d'entrer au Centre Expérimental de Cinéma à Rome ne s'est pas évanoui dans le temps. Cependant, il aborde le cinéma d'une autre façon. Il remplace un ami comme assistant auprès du réalisateur Luchino Visconti sur le tournage de *La Terre tremble* en 1948. C'est la rencontre décisive du début de sa carrière. Pendant une dizaine d'années, il enrichit ses connaissances en tant qu'assistant de Visconti pour *Bellissima* (1951) et *Senso* (1954), puis auprès de réalisateurs différents comme Antonioni Matarazzo, Monicelli, Emmer et Giannini. En 1952, il finit *Chemises rouges* avec Alessandrini, co-écrit des scénarios comme *Coupables* de Zampa et co-réalise *Kean* avec Vittorio Gassman.

C'est en 1958 qu'il devient réalisateur à part entière en réalisant *Le Défi,* film d'hommage à sa ville natale, Naples, grâce auquel il obtient le Prix spécial du Jury au Festival de Venise. Suit ensuite *Profession : magliari* en 1959. Rosi est très influencé par les œuvres de Kazan, Dassin et Huston, réalisateurs de films noirs américains au rythme soutenu et dénonçant la société dans laquelle ils vivent. Mais c'est avec *Salavatore Giuliano* (1962), que Rosi trouve le caractère de ses films, s'attaquant aux rapports entretenus entre la Mafia et le pouvoir en Sicile. Réalisé entièrement dans des décors naturels, ce film présente une mise en scène très particulière sans chronologie dans l'histoire. Héritier de deux maîtres du néoréalisme italien, Rosi possède de Visconti la clairvoyance du récit et de Rossellini l'aptitude à retracer des évènements du réel dans toute leur vérité. Pour certains, les films de Rosi peuvent se confronter au genre documentaire. Il est vrai, ses réalisations font l'objet de grands travaux de recherches documentaires, seulement, ils ne sont en rien inscrits dans ce genre.

En utilisant pour trame de ses films des hommes célèbres, comme *Salvatore Giuliano* (1962), *L'Affaire Mattei* (1971) ou *Lucky Luciano* (1973), Rosi souhaite mieux montrer les difficultés de l'homme dans la société, la vie politique italienne où il s'épanouit. Le cinéaste ne cherche pas à apporter des réponses dans ses œuvres, mais à poser des questions. Il poursuit les mensonges du pouvoir contrôlé par la mafia, filmant des œuvres portées sur la soif de pouvoir, le contrôle des citoyens par la guerre, l'économie et la politique. L'œuvre de Rosi retrace l'histoire de l'Italie en réalisant un film pour chaque période. *Les Hommes contre* en 1970 retrace la première Guerre Mondiale, en 1974 le fascisme avec *Le Christ s'est arrêté à Eboli*, le banditisme sicilien pour *Salvatore Giuliano*, le problème du pétrole et du tiers monde dans *L'Affaire Mattei*, le terrorisme et la politique pour *Cadavres exquis*.

La mort reste un thème récurrent dans sa filmographie. En effet, l'ensemble de ses films repose sur la découverte d'un cadavre. Depuis son film en 1975, *Cadavre exquis,* on ne peut plus dire que son œuvre se voudrait strictement économique et sociale. En effet, à ce stade les futurs films de Rosi sont plus axés sur les sentiments privés, ils relèvent d'une ambiance plus contemplative au caractère transcendant. *Chronique d'une mort annoncée* (1987), adaptation du roman de Gabriel Garcia Marquez, aborde le sujet de l'oppression patriarcale et religieuse, du machisme et de la frustration sexuelle. Rosi se sert également du roman de Marquez pour évoquer la culture du Sud de l'Italie.

Il adapte un autre roman, « Oublier Palerme », d'Edmonde Charles-Roux, où il retrouve son enthousiasme pour l'écriture, se livrant à un scénario sans équivoque sur le pouvoir de la mafia. En 1996, il tente de porter à l'écran le livre de Primo Levi, *La Trêve,* l'histoire de déportés d'Auschwitz tentant de rejoindre leur pays dans une Europe dévastée.

Francesco Rosi centre son œuvre sur le pouvoir de la mafia en unissant le romanesque à la quête documentaire afin d'analyser politiquement la réalité dans laquelle il évolue. Ses œuvres ont influencé une partie des réalisateurs d'aujourd'hui et ont touché une époque, félicitant Francesco Rosi par l'obtention de nombreux prix tels qu'en 1963 avec un Lion d'or pour *Main basse sur la ville,* le grand prix du festival de Cannes en 1972 pour *L'Affaire Mattei,* et enfin en 2007, à Vincennes, le prix Henri-Langlois pour l'ensemble de sa carrière.

Filmographie

1951 : Bellissima
1952 : Les Vaincus
1952 : Les Chemises rouges
1956 : Kean
1958 : Le Défi
1959 : Profession Magliari
1961 : Salvatore Giuliano
1963 : Main basse sur la ville
1964 : Le Moment de la Vérité
1966 : La Belle et le cavalier
1970 : Les Hommes contre
1971 : L'Affaire Mattei
1973 : Lucky Luciamo
1975 : Cadavres exquis
1979 : Le Christ s'est arrêté à Eboli
1981 : Trois Frères
1984 : Carmen
1986 : Chronique d'une mort annoncée
1989 : Oublier Palerme
1997 : La Trêve

SOURCES
Site du Ciné club de Caen
Dictionnaire du cinéma, sous la direction de Jean-Louis Passek, Larousse, Paris, 2001
Guide des films tomes 1 et 3, sous la direction de Jean Tulard, Editions Robert Lafont, Paris, 2005
Positif N°s 181, 441 et 496

LUNDI 20 FEVRIER - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Cycle cinéma italien, en partenariat avec la Dante Alighieri

Soirée présentée par Louis D'orazio

Œdipe roi

de Pier Paolo Pasolini
(1967)
Italie - Maroc / Couleurs / 100'

Réalisateur : Pier Paolo Pasolini
Scénario : Pier Paolo Pasolini
Décors : Luigi Scaccianoce
Producteur : Alfredo Bini
Montage : Nino Baragli

INTERPRETATION

Œdipe : Franco Citti
Jocaste : Silvana Mangano
Mérope : Alida Valli
Créon : Carmelo Bene

A sa naissance, Œdipe a été écarté par son père, roi de Thèbes, afin d'éviter l'accomplissement d'une prophétie prévoyant qu'une fois adulte, il tuerait son père et aurait une relation incestueuse avec sa mère. Laïos, roi de Thèbes abandonne son enfant dans le désert. Sauvé par des bergers, le petit garçon est recueilli par le roi de Corinthe. Devenu adulte, Œdipe consulte l'oracle sur le mystère de ses origines. Horrifié par la réponse, il prend la fuite, cherchant à s'éloigner de ceux qu'il croit être ses parents. Guidés par le hasard et le destin, ses pas le mènent vers Thèbes…

Après le succès du film *L'Evangile selon Saint Matthieu* en 1964, Pier Paolo Pasolini s'attaque en 1967 au mythe antique de Sophocle, *Œdipe Roi*. « Je me suis jeté dans le mythe, à âme et corps perdus. » a-t-il déclaré. Il a réalisé ce drame non sans lui conférer une espèce de réalité seconde, intemporelle. Tout se passe comme s'il réintégrait Œdipe dans notre société, comme s'il lui infusait un sang neuf. Pasolini a fait le choix de situer le prologue et l'épilogue dans une Italie contemporaine, alors que le reste du film se passe en Grèce.

Œdipe, c'est le mythe fondateur par excellence, repris de siècle en siècle, par les poètes (de Gide à Cocteau, en passant par Corneille) analysé par les philosophes, illustré par les musiciens et pris en charge depuis Freud par la psychanalyse. C'est à la fois le thème le plus ancien et le plus moderne de la transgression des interdits et de la révolte contre le père. Etrangement, l'antiquité du thème autorise des audaces, qui seraient inconcevables dans un cadre contemporain.

Une sorte de passion traverse le film, que l'on ressent comme une violence, une rage à s'exprimer. Pasolini se cherche à travers Œdipe et en cherchant Œdipe, on voit bien qu'il veut aller directement au cœur de son tourment. De cette manière, le film échappe à la stylisation ennuyeuse, sans retomber non plus dans la vulgarité d'une adaptation contemporaine qui dégraderait les personnes. Le thème d'Œdipe est ressaisi à sa source. Pasolini a choisi le style heurté, tremblant du reportage. Ses décors, ses costumes, ses musiques sont empruntés aux cultures les plus diverses, de l'art africain au folklore roumain avec un détour du côté de la

musique japonaise. On voit bien alors que les moyens choisis par Pasolini n'ont rien d'arbitraires et voilà pourquoi il ne s'agit pas d'une nouvelle variation sur un thème connu.

Pier Paolo Pasolini (1922-1975)

Pier Paolo Pasolini est né à Bologne le 5 mars 1922. Son père, officier, change souvent de garnison ; ainsi sa famille habite-t-elle successivement à Parme, Belluno, Conegliano, Idria et à nouveau à Bologne, ce qui engendre d'inévitables problèmes d'adaptation. Pendant ses études de Lettres à l'université, Pier Paolo Pasolini commence à écrire des poèmes et se passionne pour la peinture de la Renaissance italienne. Parallèlement, il publie des articles dans divers journaux. Fin 1948, il enseigne la littérature et adhère au Parti Communiste Italien pour lequel il milite activement jusqu'en 1949. Il s'en fait exclure cette même année en raison d'une plainte pour détournement de mineurs et autres actes obscènes en public. L'exercice de l'enseignement lui est également interdit.
Il arrive à Rome l'année suivante avec sa mère et s'en suit pour Pier Paolo Pasolini une période difficile pendant laquelle il peine à trouver du travail. Pendant ce temps, il poursuit son activité littéraire et son roman « Les Ragazzi » est publié en 1953, mais jugé obscène, il suscite une vive polémique.
C'est en écrivant des scénarii que Pasolini entre dans le monde du cinéma. Il collabore alors à *La Fille du fleuve* de Mario Soldati (1955), *Les Nuits de Cabiria* de Federico Fellini (1957) et surtout avec Mauro Bolognini. Ils travaillent ensemble sur *La Notte brava* (Les Garçons, 1959), *La Giornata balorda* (Ça s'est passé à Rome, 1960), et *Il bell'Antonio* (Le Bel Antonio, 1960). Il est également acteur, notamment dans *Le Bossu de Rome* de Carlo Lizzani en 1960.
Son premier film, *Accatone*, est tourné en 1961 et lui permet de se faire remarquer en tant que réalisateur. Il réalise ensuite *Mamma Roma* (1962), mélodrame avec Anna Magnani. Son œuvre cinématographique, aussi variée que son œuvre littéraire, fait de lui un auteur inclassable. En plus des fictions, le réalisateur tourne aussi des films qui interrogent le cinéma : *Comizi d'amore* (1964) ou *Notes sur une Orestie africaine* (1970). Il participe également à des films à sketchs, en collaboration avec d'autres réalisateurs, notamment *RoGoPag* (1963) avec Rossellini, Godard et Gregoretti. La plupart de ses sujets de films sont issus de la religion, des mythes antiques et des grands textes classiques. Ainsi, met-il en scène *L'Evangile selon Saint-Mathieu* (1964), *Œdipe Roi* (1967) ou bien encore *Médée* (1970), dans lequel il dirige Maria Callas. Mais Pasolini est aussi un réalisateur dont l'œuvre est souvent considérée comme scandaleuse. Avec *Théorème* (1978), il repousse les limites de l'obscène en mêlant joyeusement sexualité, famille et christianisme.
D'autre part, il puise sans complexe dans la littérature érotique de tout temps et de tout pays (*Le Décaméron* 1971, *Les Contes de Canterbury* 1972) tout en menant une activité politique. Marxiste, Pasolini est aussi un homme engagé qui considère son activité artistique comme un combat. Angoissé par la remontée du fascisme qu'il avait combattu dans sa jeunesse, il réalise *Salo ou les 120 journées de Sodome* (1975), qui sera son dernier film. Il situe, de façon réaliste, la fameuse « République mussolinienne » de « Salo » (1944-1945) dans l'univers de Sade : c'est une dénonciation féroce du fascisme comme un enfer de violence, de stupre et de scatologie, pour laquelle il recevra des menaces. Le négatif sera volé en laboratoire et le cinéaste achèvera son film dans des conditions difficiles.

Assassiné sauvagement le 2 novembre 1975 à Ostie, près de Rome, Pier Paolo Pasolini laisse derrière lui une œuvre abondante et originale, ainsi qu'une réputation sulfureuse.

Filmographie

1961 : Accattone
1962 : Mamma Roma
1963 : La Ricotta (sketch du film *Rogopag*, co-réalisé avec Rossellini, Godard et Gregoretti)
La Rage (*La Rabbia*) réalisé avec Giovanni Guareschi
1964 : Enquête sur la sexualité (*Comizi d'Amore*)
L'Evangile selon Saint Matthieu (*Il Vangelo Matteo*)
1966 : Des oiseaux, petits et grands (*Uccellacci e Uccellini*)
1966-1967 : La Terre vue de la Lune (3e sketch du film *Les Sorcières*)
1967 : Che cosa sono le nuvole (3e sketch du film Cappricio all'Italiana)
Œdipe Roi (Edipo Re)
1968 : Théorème *(Teorema*)
Notes pour un film sur l'Inde (*Appunti per un film sull'India*)
1969 : La Séquence de la fleur de papier (sketch du film *Amore e Rabbia*)
Porcherie (*Porcile*)
1970 : Médée (*Medea*)
Notes sur un orestie africaine (*Appunti per un'orestiade africana*)
Appunti per un romanzo dell' immondezza
1971 : Le Décameron (*Il Decameron*)
Le mur de Sana'a (*La Mura di Sana'a*)
1972 : Les Contes de Canterbury (*Racconti di Canterbury*)
1974 : Les Mille et une nuits (*Il Fiore delle mille e una notte)*
1975 : Salo ou les 120 jours de Sodome (*Salo'o le 120 giornate di Sodoma*)

SOURCES
Image et son n°s 210, 224.
Cahiers du cinéma n°192

LUNDI 27 FEV. 2012 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Hommage à Jacques Prévert

L'Affaire du courrier de Lyon

de Maurice Lehman et Claude Autant-Lara (1937)
France /Noir et Blanc/ 102'

Réalisation : Maurice Lehman et Claude Autant-Lara
Scénario : Jean Aurenche
Musique : Louis Beydts
Décors : Jacques Krauss
Montage : Yvonne Beaugé
Dialogues : Jacques Prévert

INTERPRETATION
Joseph Lesurques et André Dubosc : Pierre Blanchard
Mina Lesurques : Dita Parlo
Madeleine Breban : Sylvia Bataille
Choppart : Dorville
Le juge Daubenton : Jacques Copeau
Le fils du juge : Bernard Lorrain
Durochat : Pierre Alcover

Tiré d'une histoire qui fit grand bruit à son époque, ce film de Maurice Lehman et de Claude Autant-Lara est considéré comme la meilleure des adaptations de ce drame qu'est l'affaire du courrier de Lyon.
En 1796, dans la nuit du 27 au 28 avril 1796, la malle-poste qui va de Paris à Lyon est attaquée, en un lieu isolé de la commune de Vert Saint Denis (actuellement Seine et Marne). Dans la ville de Melun, ne voyant pas arriver la malle, un postillon est envoyé en reconnaissance, et découvre les employés en charge du courrier assassinés, les chevaux à l'abandon et la voiture pillée. Une procédure de justice est très vite engagée et avec l'exécution de Joseph Lesurques qui s'en suit, on a affaire à ce qui reste aujourd'hui encore une des plus célèbres erreurs judiciaires. Cette affaire est devenue l'emblème d'une justice approximative et trop rapide.

Une première adaptation cinématographique un peu farfelue est d'abord apparue en 1904 sous l'impulsion de Léon Gaumont. Ce dernier long métrage peut être qualifié de curieux « western » et ne reprendra que la première partie des faits réels de cette affaire sous le titre de *L'Assassinat du courrier de Lyon.*
En janvier 1923 soit 18 ans plus tard, les mêmes studios Gaumont présentent une nouvelle version de l'histoire en trois parties et réalisées par Léon Poirier. Contrairement au film précédent, celui-ci respecte scrupuleusement les faits et Léon Poirier le qualifie de « réalisme absolu» ne faisant « aucune place, aussi minime soit-elle à l'imagination ».
En 1937 une nouvelle version de cette affaire voit le jour. Ce film est de Maurice Lehman qui est un ancien comédien devenu directeur et metteur en scène de théâtre de la porte Saint-Martin. Réalisé avec la collaboration du réalisateur Claude Autant-Lara, le tournage est assez mouvementé. En effet, le producteur, Maurice Lehman, tient à rester l'auteur de ce film (comme on peut le voir sur le générique ou encore les affiches) alors que Claude Autant-Lara a une vision personnelle des évènements et une meilleure connaissance des exigences du cinéma. Leur film, tout comme celui de Léon Poirier, se base sur un socle de faits avérés qui se réfèrent aux œuvres

de Maxime Valloris et Marc Mario. Ces derniers ont en effet publié des dossiers du palais de justice et le livre de Mr Delayen, avocat au barreau de Paris, consacré à cette affaire. De plus, le film s'inspire d'une pièce de théâtre qui connu un grand succès en 1850 sous le titre *Le Courrier de Lyon*. Cette pièce insiste beaucoup sur l'aspect mélodramatique de cette affaire, quitte à en modifier les éléments et les personnages, pour le plus grand plaisir du public populaire d'alors. Le travail de rajeunissement du scénariste Jean Aurenche ou encore de la pièce lors de sa reprise, fait que les relents mélodramatiques du XIXème siècle ne sont pas retranscrits à l'écran. Le film développe toujours l'innocence de Lesurques, sa ressemblance dans les faits à une autre personne (Dubosc), qui a pu conduire à l'erreur judiciaire et l'aspect profondément inique du procès et de la condamnation qui s'ensuit. Claude Autant-Lara simplifie quelque peu l'affaire mais en prenant soin de la garder cohérente (l'action suivant les principales étapes de l'affaire). La bande son fait l'objet d'un travail pointu, qui participe à la valeur émotionnelle du film.
Homme de théâtre, Maurice Lehman a tenu à s'entourer de grands acteurs de théâtre tels que Charles Dullin ou encore Jacques Varennes. Cela donne un film saisissant de réalisme et les acteurs parviennent à être émouvants sans surjouer. On retient en particulier la prestation de Jacques Copeau dans le rôle du juge Daubenton, qui montre sa prise de conscience de l'erreur judiciaire, ses tentatives pour l'éviter et, plus tard, ce remord obsédant qui le suit.

Claude Autant-Lara (1901 - 2000)

Né le 5 août 1903 à Luzarches, d'un père architecte et d'une mère qui fut sociétaire de la comédie française, Claude Autant-Lara découvre vite le cinéma, qui est pour lui une véritable révélation. Diplômé de l'Ecole des Arts Décoratifs, il commence à travailler dans un atelier de sculpture avant d'être engagé par Marcel L'Herbier (réalisateur de cinéma français de la première avant-garde) où, en 1920, après avoir été décorateur pour une pièce de théâtre, il devient assistant réalisateur et décorateur pour le film *L'Homme du large* d'après Honoré de Balzac. C'est ce même l'Herbier qui produit le premier court métrage d'Autant-Lara *Faits divers*. Les costumes et décors tiennent une place importante tout au long de sa carrière. On peut remarquer son nom (décors et costumes) au générique de *Nana* de Jean Renoir en 1923 ainsi que pour deux films de René Clair : *Paris qui dort* (1924) et *Le Voyage imaginaire* (1926).
En 1925-1926, il réalise un film d'avant-garde *Construire un Feu* d'après la nouvelle de Jack London, en utilisant un procédé qui sera nommé plus tard Cinémascope mais qui est inconnu alors. C'est un échec. Déçu et criblé de dettes, le cinéaste s'embarque pour les Etats-Unis où il réalise les versions françaises de films américains (notamment Buster Keaton et Douglas Fairbanks Jr.). En 1932, rentré en France, il réalise une multitude de moyens métrages comiques tel que *Le Gendarme est sans pitié*, *Un Client sérieux*, *Monsieur le Duc*, *La Peur des coups*, *Invite Monsieur à dîner*. A la suite de l'échec commercial de *Ciboulette*, pour lequel Claude Autant-Lara avait demandé l'aide de Jacques Prévert comme scénariste dialoguiste, les productions boudent le réalisateur et ce dernier se retrouve sans travail. En 1936 il réussit à adapter en Angleterre un roman du journaliste chilien Jenaro Prieto (*My Partner Master Davis*) mais l'adaptation du scénario par Jacques Prévert est massacrée pour des raisons de conformisme commercial. De retour en France, Claude Autant Lara devient le conseiller technique (certains diront le « nègre ») de Maurice Lehman avec lequel il collabore sur trois films : *L'Affaire du courrier de Lyon* en 1937, *Le Ruisseau* en 1938 et enfin *Fric-frac* en 1939 (avec Arletty, Fernandel et Michel Simon).
Par la suite, il devient le signataire de ses propres réalisations et trouve enfin un public et du succès, notamment en 1945 avec le populaire *Sylvie et le fantôme* mais aussi en 1946 avec *Le Diable au corps* dans lequel il met en scène une femme, Michel Presle, et un très jeune homme, Gérard Philipe. Ce film où l'on nous retrace l'histoire passionnelle de deux amants dont la femme est plus âgée, et qui hésitent entre leur fougue et la peur de s'engager provoque de vives

réactions à l'époque. Autant-Lara confirme par là sa réputation d'homme de cinéma aussi original qu'imprévisible. On retient de lui cette phrase provocatrice : « Si un film n'a pas de venin, il ne vaut rien ». Parmi ses autres films on peut noter en 1949 *Occupe toi d'Amélie* qui est l'adaptation d'une pièce de Feydeau qu'il considère comme son film préféré, ou encore *La Traversée de Paris* en 1956 avec Jean Gabin et Bourvil. Encore plus que les autres réalisateurs de sa génération, Claude Autant-Lara est vivement attaqué par la Nouvelle Vague, notamment au travers des Cahiers du cinéma et François Truffaut qui lui reprochent d'incarner un cinéma dépassé. En réaction, Autant-Lara critique l'ensemble de la Nouvelle Vague. Par la suite il réalisera *En Cas de malheur* en 1958 avec Jean Gabin et Brigitte Bardot ainsi qu'une quinzaine d'autres films parmi lesquels *Le Comte de Monte-Cristo* d'après Alexandre Dumas ou encore *Gloria* en 1977, qui constitue son dernier film.

Filmographie

1923 : Fait divers
1926 : Construire un Feu
1933 : Ciboulette
1936 : My Partner Mister Davis
1937 : L'Affaire du courrier de Lyon
1938 : Le Ruisseau
1939 : Fric Frac
1942 : Le Mariage de chiffon
1942 : Lettres d'amour
1943 : Douce
1946 : Sylvie et la Fantôme
1947 : Le Diable au corps
1949 : Occupe-toi d'Amélie
1951 : L'auberge rouge
1952 : Les Sept Péchés capitaux (sketch L'Orgueil)
1953 : Le bon Dieu sans confession
1954 : Le Blé en herbe
1954 : Le Rouge et le noir
1956 : Marguerite de la nuit
1956 : La Traversée de Paris
1958 : En Cas de malheur
1958 : Le Joueur
1959 : La Jument verte
1960 : Les Régates de San Francisco
1960 : Le Bois des amants
1961 : Vive Henri IV, vive l'amour
1961 : Le Comte de Monte Cristo
1963 : Tu ne tueras point
1963 : Le Meurtrier
1963 : Le Magot de Josefa
1965 : Le Journal d'une femme en blanc
1966 : Le nouveau Journal d'une femme en blanc / Une Femme en blanc se révolte
1967 : Le plus vieux Métier du monde
1968 : Le Franciscain de Bourges
1969 : Les Patates
1977 : Gloria

Maurice Lehmann (1895 - 1974)

Maurice Lehmann a été directeur de théâtre de l'opéra de Paris. En 1930, il fonde sa propre société de production cinématographique, « Les productions Maurice Lehmann », avec laquelle il produit ou coproduit plusieurs films comme *Bonne chance!* en 1935 de Sacha Guitry mais aussi beaucoup de théâtre filmé dont certains réalisés par lui-même. On lui doit aussi comme films notables *L'Affaire du courrier de Lyon*, réalisé en collaboration avec Claude Autant-Lara en 1937, *Le Ruisseau* en 1938 et *Fric-Frac* en 1939 avec Michel Simon, Arletty et Fernandel. Après la guerre, en 1947 il revient au cinéma avec *Une Jeune fille savait*, mais ce retour se solde par un échec. Il est également président du jury du festival de Cannes en 1956 et membre du jury en 1957 et 1966.

SOURCES
L'avant Scène n°66 janvier 1967
Les Cahiers de la cinémathèque, n°58 Mai 1993.

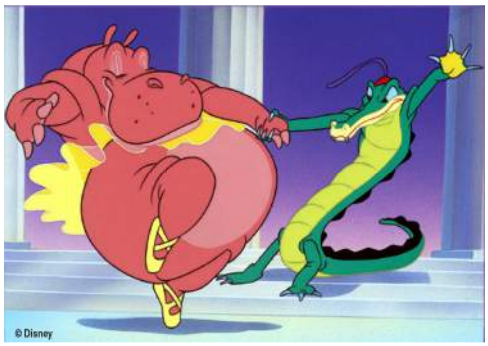
MERCREDI 29 FEV. 2012 - 14H15 - CENTRE DE VIE DU SANITAS

Jeune public

Manifestations destinées au jeune public, proposées en partenariat par plusieurs structures culturelles :
- 26 / 02 : Ciné p'tit dèj aux Cinémas Studio
- 27 / 02 : Spectacle jeune public espace Jacques Villeret
- 28 / 02 : Ciné - conte à la bibliothèque des Fontaines
- 29 / 02 : Projection Cinémathèque au centre de vie du Sanitas

Fantasia

de James Algar, Samuel Amstrong, Bill Roberts, Jim Handley, Ford Beebe
(1940)
USA / couleurs / 135'



Directeur de la réalisation : Walt Disney
Réalisation : James AlgarSamuel Amstrong, Bill Roberts, Jim Handley, Ford Beebe
Scénario : Joe Grant, Dick Huemer
Production : Walt Disney

Fantasia est une série de sketches d'animation qui illustrent de grandes oeuvres du répertoire musical : « Toccata et fugue en ré mineur » de Bach, « Casse-noisette » de Tchaïkovski, « L'Apprenti sorcier » de Dukas, la « Symphonie pastorale » de Beethoven, « Le Sacre du printemps » de Stravinski, « La Danse des heures » de Ponchielli, « Une Nuit sur le Mont chauve » de Moussorgski, l' « Ave Maria » de Schubert. L'interprétation est assurée par le Philadelphia Orchestra, dirigé par Leopold Stokowski.

Mickey, alligators, autruches, cochons ... le bestiaire de Walt Disney est réuni au complet dans cette véritable fresque visuelle et sonore.

Fantasia est un dessin animé à l'ampleur alors inégalée à sa sortie, et qui demeure aujourd'hui une référence de l'animation. Le résultat est le fruit d'une équipe nombreuse et triée sur le volet par Walt Disney : pas moins de dix metteurs en scène, vingt-cinq scénaristes, vingt-quatre directeurs artistiques, neuf « designers », cinquante animateurs, vingt décorateurs sont à pied d'oeuvre. Walt Disney s'adjoint également les services de la fine fleur de l'avant-garde de l'animation en faisant appel à Oskar Fishinger, auteur de films expérimentaux mêlant formes graphiques et musiques.

Avec cet ambitieux projet, les buts affichés des créateurs des studios Walt Disney sont de rechercher des correspondances entre le dessin et la musique. Il s'agit d'un « concert cinéma », selon les propres termes du chef d'orchestre Stokowski, un film qui soit à la fois un brillant exercice de style et un divertissement. Le concert cinéma relève d'une démarche inverse de celle de la banale musique de film, qui, souvent, illustre l'image : ici, c'est le contraire. Cette « exploration au royaume de la couleur et du son », comme le décrit son créateur, est une visualisation de rythmes sonores.

Disney ne prétend cependant pas détenir « la » vision en image de telle ou telle oeuvre musicale mais propose, pour chacun des morceaux, une vision possible, avec toujours, comme fil directeur, l'envie de divertir, comme le dit si bien le titre.
Cela n'empêche cependant pas les dessinateurs de Disney de se placer parfois du coté de l'expérimental dans leurs recherches graphiques. *Fantasia* est également une prouesse technique: nous sommes en 1940 et les moyens paraitraient bien artisanaux par rapport à ceux d'aujourd'hui. Le système d'enregistrement sonore mis au point par Disney et le chef d'orchestre Stokolowsky, grand musicien et inventeur technique, est surnommé la Fantasound. Il s'agit d'un système d'enregistrement à plusieurs canaux, véritable anticipation de la stéréophonie et de la quadriphonie, qui n'existent pas encore. Une bande sonore est alors enregistrée par trente trois microphones avec une synchronisation de fortune, puis le repérage est effectué au 1/24^{e} de seconde, image par image.

Les approches esthétiques graphiques sont très diverses d'une œuvre musicale à l'autre : si un caractère plutôt « kitsch » prime pour « Une nuit sur le Mont chauve » et « La Symphonie pastorale », les correspondances sons/graphies sont emplies d'humour dans « l'Apprenti sorcier », rôle énergiquement endossé par Mickey, ainsi que dans « Casse Noisette ». Et pour « Toccata et Fugue en ré mineur », c'est l'abstraction des formes géométrique qui règne.

Mais cette diversité ne saurait masquer une profonde unité : c'est une lutte entre le Bien et le Mal à laquelle on assiste, lutte de forces divergentes qui s'opposent jusqu'à l'apaisement final. Et il n'est pas incongru de penser alors aux temps troublés qui règnent lors de la réalisation de *Fantasia*, en 1939 et 1940.

Fantasia divertit les plus jeunes et offre aux adultes une multiplicité de lectures possibles. Et que l'on apprécie ou pas tel ou tel sketch, ce film demeure à coup sûr, la réalisation la plus audacieuse de Walt Disney.

LUNDI 5 MARS 2011 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Hommage à Jacques Prévert

Le petit Chapiteau
de Joris Ivens (1936)
Franco-Chilien / NB / 6'

Réalisation : Joris Ivens
Dialogues : Jacques Prévert
Producteur : Anatole Dauman
Monteur : Sergio Bravo

Le plus petit cirque du monde possède son chapiteau sur une colline de Valparaiso.
Ce documentaire filmé montre les réactions des enfants devant la représentation d'un spectacle de cirque. Joris Ivens a été lauréat du prix international de la paix en 1954 et du prix Lénine pour la paix en 1968.
Pour Joris Ivens : « *Le petit Chapiteau*, c'est le regard attendri d'un poète sur le plus petit cirque du monde et son public d'enfants ».

Paris la belle
de Pierre Prévert (1928/1959)
France / NB et couleurs / 22'

Réalisation : Pierre Prévert (avec la participation de Marcel Duhamel pour les séquences tournées en 1928)
Scénario : Jacques Prévert
Musique : Louis Bessières
Dialogues : Jacques Prévert
Images en noir et blanc : Man Ray (en 1928)
Images en couleurs : Sacha Vierny
Montage : Henri Colpi

INTERPRETATION

Le facteur : Marcel Duhamel
L'homme : Jacques Prévert
Les jeunes filles : Catherine et Michèle Prévert

En apportant le courrier, un facteur découvre, émerveillé, des images du Paris d'il y a 30 ans, celui des années 20. Voici une merveilleuse balade initiatique, qui nous conte le Paris d'hier et d'aujourd'hui avec nostalgie, poésie et amour.

Ce film est d'abord tourné sous le nom de *Souvenir de Paris* en 1928 par une bande d'amis : Pierre Prévert, son frère Jacques et Marcel Duhamel. Le film, tourné à la fin du muet, est tout de suite oublié car sa sortie coïncide avec l'arrivée du cinéma sonore. Cependant, durant les années 1958/1959, Henri Langlois (fondateur de la Cinémathèque française) aide les deux frères à retrouver les éléments du film. Jacques et Pierre Prévert reprennent alors le projet en main et y ajoutent de nouvelles images en couleurs qui viennent se mêler aux images en noir et blanc déjà

présentes. Le tout se voit agrémenté de musique et de commentaires. Jacques Prévert se charge d'écrire le texte, et la musique est composée par Louis Bessières (un des auteurs de L'Hymne du groupe Octobre). Pour le commentaire en voix off, Jacques Prévert fait appel à Arletty. Ce qui est frappant dans ce film, c'est l'astucieuse juxtaposition des séquences en couleurs avec celles en noir et blanc qui a pour effet de nous transposer d'un siècle à l'autre en un rien de temps, et nous fait voyager dans l'histoire de Paris. Et ce avec nostalgie mais aussi avec un humour qui va de pair avec l'amour que portent les frères Prévert pour cette ville.

Cette balade initiatique autant qu'historique repose sur la figure centrale de la femme, c'est à dire la parisienne. Celle-ci sert de transition et est utilisée, autant pour le basculement noir et blanc / couleurs que pour nous guider d'un quartier à un autre. Le titre même du film montre clairement l'importance de la femme par la métaphore (*Paris la belle*) d'une belle femme qu'incarnerait la ville toute entière. Le spectateur virevolte au rythme de la ville et prend le temps d'admirer entre deux passants pressés, la poésie qui se dégage de ce « Paris la belle ». La beauté des textes de Jacques Prévert y est pour beaucoup et certaines phrases font mouche : « C'était encore l'été comme autrefois. Tout avait l'air libre comme l'air, les taxis étaient découverts. A quoi bon s'enfermer pour rouler. ».

Il est intéressant de remarquer que ce film se rapproche du conte dans sa narration. Car on nous montre un Paris qui fait rêver, on nous dresse une idylle du Paris d'hier et d'aujourd'hui, lieu empli de belles femmes et de beaux magasins. L'exemple flagrant est la scène d'introduction où le facteur qui vient délivrer un colis s'attarde un peu et regarde l'album d'images. On voit Jacques Prévert commenter de vieilles images de Paris entouré de deux jeunes filles : on est ici dans l'idée que l'on peut se faire de la narration d'un conte, c'est à dire que l'on a l'image d'une personne d'un certain âge narrant aux plus jeunes une histoire au travers d'images riches, qui comme par magie, s'animent pour nous plonger au cœur de l'histoire. Mais le personnage du facteur, de l'adulte attentif et curieux, complète bien le tableau et renvoit directement au spectateur qui se laisse bercer par l'histoire d'un Paris éternel. La curiosité naît aussi de cette juxtaposition d'images filmées en 1928 avec celles de 1960, qui témoignent d'une évolution s'étendant sur 30 ans, et laisse planer une certaine mystique autour de la ville. Les jeunes filles d'autrefois sont remplacées par d'autres aussi jolies, ces demoiselles qui, comme le dit Arletty, ont « le sourire de la jeunesse et de l'eau fraîche du matin, le sourire du bonheur rêvé ». Plus loin on évoque toujours avec Arletty, des « ouvriers » ayant « creusé un petit chemin d'eau secret ». Car les secrets que recèle Paris la rendent d'autant plus attirante. Ce court métrage dévoile Paris tout en gardant sa part de beauté caché, de belle inconnue. Paris qui a tout vu, « le château » qui un jour s'est écroulé (en référence à un bistrot parisien « le château tremblant » au bord des rails de train), la place de la Concorde qui s'est transformée en parking, « mais les jolies filles même si ce ne sont pas les mêmes, sont toujours aussi belles ». Ce film nous délivre un message optimiste sur la vie : Paris a changé au fil des années, mais le poids du temps n'a en rien alteré sa beauté. Paris garde une grandeur qui lui est propre et qui lui est chère, une pureté que même la guerre n'a pas ébranlée. On peut voir qu'a travers la rue de la paix, Paris y est métaphorisé comme un lieu qui a su rester intact en beauté. Un lieu qui a survécu aux hostilités, a su être fort et vaillant, et englobe tout le monde de sa générosité comme le montre la première partie de la chanson : « Enfants de la haute ville, Filles des bas quartiers, Le dimanche vous promène dans la Rue de la Paix ». Paris la belle, Paris unie et éternelle. Et lorsque sont évoqués les endroits sombres de Paris, ils sont invariablement suivis de passage de lumière : « s'enfoncer dans le noir quotidien… quand le métro ressortait de terre… le soleil lui rendait sa politesse et frappait doucement la vitre », ou encore « Sous leurs tombes, d'autres ouvriers ont creusé un petit chemin d'eau secret… et tout enluminé par le soleil du boulevard Richard-Lenoir ». Enfin la jeunesse est montrée comme la sauveuse de la ville, lui permettant de rester fidèle à elle même : belle. Cette idée est d'ailleurs clairement explicitée à la fin : « Mais toujours comme aujourd'hui, la jeunesse, la fraîcheur, la beauté veillent sur la ville, sur Paris ». On nous offre ainsi une merveilleuse ode à la vie à travers Paris. Ode qui a mis trente ans à se matérialiser dans ce film dont Pierre Prévert

dit : « Je suis peut-être le réalisateur le plus lent qui ait jamais existé. Il m'a fallu trente ans pour réaliser un court métrage. »

Voyage surprise
de Pierre Prévert (1947)
France / NB / 85'

Réalisation : Pierre Prévert
Scénario : d'après une nouvelle de Maurice Diamant Berger, Jean Nohain et adapté par Mireille Hartuch, Claude Accursi et Jacques Prévert
Musique : Joseph Kosma
Décors : Alexandre Trauner et Auguste Capelier
Montage : Jacques Desagneux

INTERPRETATION
Isabelle Grosbois : Martine Carol
Teddy : Maurice Baquet
Le grand-père Puiff : Jean Sinoel
Mademoiselle Roberta : Thérèse Dorny
Marinette : Annette Poivre
Renardot : Max Revol
Duroc : Lucien Raimbourg

Ce voyage délirant nous plonge dans l'univers des frères Prévert qui vont à l'encontre des codes établis du cinéma.
Une compagnie d'autocar en difficultés financières (dont le gérant se prénomme Puiff) organise un voyage surprise que la concurrence (d'Isabelle Grobois) voudrait saboter. Mais pendant que Grobois tente de faire couler le voyage, un anarchiste à la recherche d'un trésor s'en mêle. Le voyage en effet regorge de surprises : nous aurons affaire à un autocar aux décorations plus que fantaisistes, une mariée perchée sur un arbre, d'étonnantes chambres que l'on découvre de nuit dans une maison close. Les gags visuels sont tous plus abracadabrants les uns des autres, mais le film nous emmène dans un monde de tendresse, de poésie et d'amour.

Dans « Prévert, portrait d'une vie », livre de Carole Aurouet, cette dernière dira : « Ce long métrage est à l'image des films des frère Prévert, délirant et allant à l'encontre de toutes les normes établies. Comme le rappellera Jacques Prévert en 1965 : « Chaque fois que mon frère faisait un film, la formule « un film pas comme les autres » revenait. C'était très flatteur en apparence mais en réalité…».
Ce film est une bonne représentation de ce qu'est le mouvement surréaliste auquel les frères Prévert participent activement. Car on y retrouve tout ce qui caractérise ce mouvement avec entre autre l'idée d'aller à l'encontre des règles établis.

Jacques Prévert (1900 - 1977)

Jacques Prévert a grandi en même temps que le cinéma, à Neuilly sur Seine. Issu d'une famille modeste, Jacques et son frère Pierre (de six ans son benjamin) dévorent les films dans les salles de quartier et découvrent, émerveillés, tour à tour, Louis Feuillade, Friedrich Wilhem Murnau, Joseph Von Sternberg et Luis Buñuel, mais aussi le cinéma hollywoodien, qui les marque énormément.
Sa première contribution au cinéma est pour *L'Affaire est dans le sac* en 1932, film réalisé par son frère Pierre et dont il écrira le scénario et les dialogues d'après un récit original hongrois. Ce

film qui mêle l'absurde à un rythme effréné, casse les codes de la logique et possède déjà les éléments qui caractériseront le style de Jacques, avec entre autre l'idée novatrice d'intégrer poésie et lyrisme dans le cinéma, mais aussi de dresser une satire sociale n'épargnant personne : industrie, pouvoir, église, armée.

Dans les années 1930, le parlant amène le cinéma à se réinventer et pose de nouvelles problématiques. Après s'être forgé une esthétique dans le muet, le sonore apporte au cinéma une dramaturgie qui lui est propre. Les cinéastes se cherchent des alliés pour palier à cette difficulté nouvelle : Le métier de scénariste dialoguiste est né. Nombre de duos apparaissent et dans cette floraison, celui de Marcel Carné/Jacques Prévert est sans nul doute le plus inspiré. La fructueuse collaboration entre les deux hommes donne naissance à des films tels que *Drôle de Drame* (1937), *Quai des brumes* (1938) avec Jean Gabin et Michel Simon ou encore *Les Enfants du paradis* (1943). Mais à coté de cela, on ne peut que déplorer l'unique et fabuleuse collaboration Prévert/Renoir qui donne naissance au film *Le Crime de monsieur Lange* en 1936. En effet cette rencontre entre le grand cinéaste et l'un des meilleurs dialoguiste et scénariste de son époque laisse entrevoir ce qu'aurait pu donner une collaboration plus durable entre les deux hommes. Prévert écrit pourtant une partie du scénario du moyen métrage *Partie de campagne* de Jean Renoir (réalisé en 1936 mais sorti seulement en 1946). Renoir alors très occupé, sort au final le film sans ajouter la partie de Prévert, mais en dit « c'est admirable, mais je n'ai plus rien à faire ». A l'inverse de Marcel Carné, Renoir et Prévert ont peut être trop de points communs, trop peu de complicités pour que leurs relations perdurent dans le temps et ce qui peut expliquer l'association Carné/Prévert relève de l'attirance de deux pôles opposés.

Ce qui distingue Jacques Prévert, c'est l'ingéniosité de sa plume, qu'il doit en partie à sa participation au mouvement surréaliste en 1925 aux cotés de Marcel Duhamel ou encore de Raymond Queneau. Il trouve ici une excellente manière d'exprimer sa révolte au travers de ce mouvement briseur d'idées conçues. « Le cadavre exquis », terme trouvé par Prévert pour désigner ce jeu littéraire auquel lui et ses amis se livrent, en est une bonne illustration. Que ce soit dans les films de son frère, ceux de Carné ou encore de Claude Autant-Lara, il sait apporter une belle grammaire, pleine de jeux sur le langage (faite de calembours, lapsus volontaires…) et choisir les mots justes pour parler de misère, d'amour et d'injustice. Au-delà du propos même de ses dialogues, c'est dans la forme, la manière d'agencer les mots que Prévert se hisse au dessus des scénaristes-dialoguistes de son temps. Il est important également de savoir que Jacques Prévert possède un amour indéfectible des comédiens pour lesquels il écrit, dont il sait parfaitement cerner la personnalité, ce qui lui permet d'écrire des dialogues sur mesure et très bien adaptés aux personnages. Jean Gabin lui doit ses plus belles colères et Jules Berry un truculent personnage dans *Le Crime de monsieur Lange*. Prévert n'a d'ailleurs jamais aussi bien écrit que pour les comédiens qu'il admire. Malgré cela il est plusieurs fois attaqué par les critiques au cours de sa carrière, par exemple pour *Les Portes de la nuit* de Marcel Carné (1946), qualifié de « parodie de Jacques Prévert par Jacques Prévert » ou encore critiqué pour « disharmonie entre l'esthétique de Prévert et celle de Carné… ». Prévert va jusqu'à se plaindre auprès de Marcel Carné : « j'en ai marre de bosser dix mois sur un scénario pour me faire engueuler en dix lignes par un c… de critique ».

Grand illustrateur de son époque, Prévert est une figure emblématique figée dans le temps mais dont la mémoire reste très vive. Il a collaboré avec nombre de réalisateurs qui lui doivent leurs meilleurs films.
En conclusion, une carrière de cinéma relativement courte (moins de vingt ans) mais très riche et qui se termine par les *Amants de Vérone*, adaptation de « Roméo et Juliette » en 1948, réalisé par André Cayatte. Jacques Prévert, bien que n'ayant jamais réalisé de films de son vivant, peut malgré tout être considéré comme un des hommes de cinéma les plus brillants de sa génération. Durant toute sa carrière, il a marqué le cinéma par sa drôlerie et sa cocasserie verbale.

Pierre et Jacques : filmographie.

Malheureusement trop peu connu, l'œuvre cinématographique des deux frères mérite un petit rappel. Le benjamin Pierre Prévert réalise en effet plusieurs films avec son frère comme scénariste-dialoguiste.

1928 / 1959 : Paris la Belle
1932 : L'Affaire est dans le sac
1943 : Adieu Léonard (1943)
1958 : Paris mange son pain
1958 : La Faim du monde
1946 : Voyage-surprise
1964 : Le petit Claus et le grand Claus
1965 : La Maison du passeur
1966 : A la belle Etoile

Pierre Prévert

Né le 26 mai 1906 à Neuilly sur Seine, Pierre est le premier de la famille à travailler dans le cinéma comme projectionniste, puis comme figurant ou encore assistant de tournage. C'est en 1928 qu'il réalise un court métrage avec Marcel Duhamel et son frère Jacques, *Souvenir de Paris*. Ce film en noir et blanc, tourné à la fin du muet est vite oublié. Il faut attendre les années 1958/1959 pour qu'il soit retravaillé par ses auteurs qui cette fois y insèrent musique et commentaires ainsi que de nouvelles images du Paris de l'époque. Ce court métrage, renommé *Paris la Belle* remporte le Prix spécial du jury au festival de Cannes dans la section courts métrages. En 1932, Pierre réalise *L'Affaire est dans le sac*, puis en 1943 *Adieu Léonard* et enfin *Voyage Surprise* en 1946. Ces deux derniers films cités sont réalisés sur la base de scénarii et dialogues de Jacques Prévert. Durant les années 1950, Pierre dirige le cabaret de la rive gauche à Paris « La fontaine des quatre saisons » qui recevra tour à tour Boris Vian, Maurice Béjart ou encore Guy Bedos.

La carrière de Pierre peut se scinder en deux. Après s'être attelé à la réalisation de ces films, Pierre Prévert connait une seconde carrière à la télévision avec des films tels que *Le Perroquet du fils Hoquet* (1963), *La Maison du passeur* (1965) avec Raymond Bussières qui excelle dans son rôle d'ancien combattant. Pierre est aussi avec Jacques Champreux, le créateur d'un serial (ou série télévisée), *Les Compagnons du Baal*, en 1968, qui connait un grand succès et a le mérite de ressortir un genre très apprécié du grand public avec ses codes : un grand méchant voulant dominer le monde et héros incarné par un journaliste flanqué d'une jeune fille pure et sensible. En remettant au goût du jour ces thèmes et en y ajoutant une dose de satire sociale, on trouve ici un excellent exemple de ce que peut être un film populaire, de qualité. On retrouve d'ailleurs quelques interprètes de ce serial qui figurait déjà dans ses films tels que Roger Blin, Hubert Deschamps ou encore Raymond Bussières déjà cités. En 1961, Pierre Prévert réalise un film intitulé *Mon Frère Jacques* qui est une biographie de son frère aîné. Pierre décède le 5 avril 1988 à Joinville le Pont, où il est enterré.

SOURCES

Jacques Prévert : Cinéma N° 61, 82 ; Cinéma n°22
Pierre Prévert : L'avant Scène n°8 ; Cinéma n°130
BIFI : rubrique ciné ressources

LUNDI 12 MARS 2012 – 19H30 – CINEMAS STUDIO

Hommage à Jacques Prévert

Le Crime de Monsieur Lange
de Jean Renoir
(1935)
France / NB / 84'

Réalisation : Jean Renoir
Scénario : Jean Renoir et Jean Castanier
Adaptation et dialogues : Jacques Prévert et Jean Renoir
Montage : Marguerite Renoir
Décors : Jean Castanier et Robert Gys
Musique : Jean Wiener
Chansons : Joseph Kosma et Jacques Prévert
Production : André Halley des Fontaines, Films Obéron

INTERPRETATION
Amédée Lange : René Lefèvre
Paul Batala : Jules Berry
Valentine : Florelle
Estelle : Nadia Sibirskaïa
Edith : Sylvia Bataille
Meunier : Henri Guisol
Charles : Maurice Baquet
Le concierge : Marcel Lévesque
La concierge : Odette Talazac
Louis : Marcel Duhamel
M. Baigneur : Jacques B. Brunius
Dick : Jean Dasté

Amédée Lange et son amie Valentine sont en fuite. Car Lange a tué Batala, son patron. Alors qu'ils passent la nuit dans une auberge avant de franchir la frontière, les propriétaires et les clients les soupçonnent. Valentine décide de leur dire la vérité. Elle va alors les laisser décider de leur sort, mais seulement après leur avoir expliqué les raisons du geste de Lange. Escroquant ses investisseurs, Batala avait criblé de dettes l'entreprise, mettant en péril les emplois des ouvriers. Personnage inique, il prostituait sa secrétaire et avait abusé de la jeune Estelle, l'amoureuse déçue d'un des ouvriers. Batala disparaît, fuyant les créanciers, mais il est victime d'un accident de train et passe pour mort. Lange et les ouvriers décident de prendre en main l'entreprise. Ils la transforment en coopérative, la sauvent de la faillite, mais Batala reparaît, décidé à en reprendre le contrôle à son profit, quitte à la saborder une nouvelle fois.

Le Crime de Monsieur Lange est le second film de Jean Renoir dépeignant les conditions de vie de la classe ouvrière après *Toni* (1934), avant *La Vie est à nous* (1936) et *La Bête humaine* (1938). Un film réalisé dans le contexte social et politique bouillonnant qui suit la crise économique de 1929, l'arrivée au pouvoir de régimes dictatoriaux en Europe et la montée de l'extrême droite en France. Cela en quelques mois avant la victoire du Front Populaire aux élections de 1936. Renoir, avec ce film très marqué par son engagement à gauche, prend la défense des travailleurs face aux patrons voyous, et prône la coopérative ouvrière comme modèle

économique de substitution. Mais là où il cherchait avec *Toni* à coller au plus près du réel, par une écriture et des méthodes de tournage préfigurant le néoréalisme italien, il retrouve avec *Le Crime de Monsieur Lange* l'ambiance survoltée de ses précédentes comédies (*Tire au flanc*, *On purge bébé*, *Boudu sauvé des eaux*, *Chotard et compagnie*). Il reconstitue en studio le quotidien d'une cour parisienne comme il en existait de nombreuses à l'époque, où ouvriers et petits employés (ici typographes et blanchisseuses) côtoyaient la vie des habitants.

« Nous étions tous une bande de copains, alors s'il y a un film de copains, c'est bien celui-là. » Jean Renoir, *Entretiens et propos*, Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 2005, p. 323.

Peu confiant dans la première mouture du scénario écrite avec Jean Castanier, Jean Renoir la fait lire à son ami Jacques Prévert. De là va commencer la seule collaboration entre les deux hommes, que Renoir qualifiera de « magnifique ». Leurs univers étaient faits pour se rencontrer : le poète avait signé l'adaptation et les dialogues de *L'Affaire est dans le sac* (1931) réalisée par son frère Pierre, une comédie au ton provocateur à l'image de celles de Renoir. André Bazin accorde à cette collaboration une place particulière dans le cinéma français des années 30 : « C'est d'elle qu'est sorti l'un des meilleurs, sinon le meilleur dialogue du cinéma français d'avant-guerre. » André Bazin, « Le Crime de Monsieur Lange », *Jean Renoir*, éditions Gérard Lebovici, Paris, 1989, p. 39.

Jacques Prévert va rester présent sur le plateau pendant toute la durée du tournage, réécrivant les dialogues avec Jean Renoir jusqu'au dernier moment. Point de conflit entre les deux hommes, mais une franche camaraderie, complétée par la participation au tournage de membres du groupe surréaliste Octobre auquel appartenait Prévert et que fréquentait Renoir. Ils ont réuni leurs amis sur le plateau, et cela se voit. Prévert et Renoir laissent la place à l'imprévu, à l'improvisation, tant pour l'écriture que pour la mise en scène et le jeu des acteurs, donnant ainsi au film toute sa spontanéité. « Et beaucoup de mots du film, dont quelques uns sont extrêmement brillants, ont été trouvés grâce à cette collaboration et grâce à cette improvisation. » Jean Renoir, ibid. Dans certains plans, Renoir semble débordé par la vie qui s'est emparée du plateau, cadrant avec difficulté ces acteurs qui semblent avoir oublié qu'ils sont devant la caméra. (cf les plans d'ensemble de la séquence de la création de la coopérative, et ceux de la fête avant le meurtre). Tout cela concourt pour une large part au charme du film. L'interprétation de Jules Berry en Batala y contribue pour le reste : il déploie une énergie phénoménale à jouer un « méchant » au cynisme dévastateur, qui va jusqu'à se déguiser en prêtre pour mieux détrousser ses victimes. Nadia Sibirskaïa apporte quant à elle une dimension dramatique au film, grâce à son interprétation toute en fragilité de la jeune Estelle, abusée par Batala.

Le tournage rapide (un mois), l'équipe réduite et le petit budget expliquent aussi sans doute certaines imprécisions et l'inégalité de la mise en scène (comme dans *On purge Bébé*). Pour autant, *Le Crime de Monsieur Lange* est aussi connu pour quelques effets remarquables. Si les critiques à l'époque de la sortie du film l'ont trouvée brouillonne, la mise en scène de Renoir va se trouver complètement reconsidérée après-guerre, lorsque son œuvre sera réévaluée à l'aune de ses plus grands films de la fin des années 1930, qui brillent entre autre par leur maîtrise technique : *La grande Illusion* (1937) et *La Règle du jeu* (1939). C'est André Bazin, pour les Cahiers du Cinéma, qui mit au jour l'originalité de la mise en scène dans ce film, déjà structurée autour de l'organisation spatiale du décor, comme dans les chefs d'œuvre à venir de Renoir. Ce dernier, au lieu d'avoir construit plusieurs plateaux, a eu l'audace de créer un seul ensemble, centré autour d'une cour, où chaque pièce est véritablement à la place qu'elle occupe à l'écran. Le scénario original de Renoir et Castanier s'intitulait d'ailleurs *Sur la Cour*. Cette structure du décor implique d'une part l'utilisation constante de la profondeur de champ « lorsque l'action se passe dans l'un des éléments périphériques du décor », et d'autre part, lorsque l'action est saisie depuis la cour, c'est le recours au panoramique qui s'avère nécessaire : « D'où le trait de génie final de la mise en scène, le point d'orgue, l'accord parfait qui va cristalliser toute la structure

spatiale du film : le panoramique à 360° et à contresens, prenant Lange dans le bureau de Batala nous le faisant suivre à travers l'atelier, puis l'escalier enfin débouchant sur le perron. Mais alors la caméra l'abandonne, et au lieu de continuer sur ses pas, vire en sens contraire, balayant toute la cour dans l'angle opposé où il vient de rejoindre Batala pour le tuer. Cet étonnant mouvement d'appareil (…) est l'expression spatiale pure de toute la mise en scène. » André Bazin, ibid.

Ce film est un jalon important de l'œuvre de Renoir. Marqué par l'agitation politique de son époque, il soutient les aspirations de la classe ouvrière peu de temps avant que la gauche ne remporte les élections de 1936. Et le réalisateur y expérimente et affirme des éléments de style qui feront la renommée de sa mise en scène – profondeur de champ, surcadre et amples mouvements de caméra structurés par la place centrale accordée au décor - et qu'il perfectionnera magistralement dans son chef-d'œuvre, *La Règle du jeu*, quatre ans plus tard.

Jean Renoir (1894 - 1979)

Jean Renoir est né le 15 septembre 1894 à Paris. Deuxième fils du peintre Auguste Renoir et frère de l'acteur Pierre Renoir, et de Claude Renoir qui lui, s'orienta vers la production, Jean Renoir eut, dès l'âge le plus tendre, la révélation du monde du spectacle en assistant aux représentations du Guignol des Tuileries sous la conduite de sa nourrice Gabrielle, un des modèles de son père.
À partir de 1907, la famille Renoir s'installe dans le Midi, à Cagnes-sur-Mer. Jean fait des études un peu dispersées, qui seront interrompues par la guerre. Il envisage un moment une carrière militaire (à l'école de cavalerie de Saumur) mais une grave blessure de guerre l'en détourne. Il découvre le cinéma avec *Les Mystères de New York* de Gasnier et sera influencé par les films de Charlie Chaplin.
En 1923, il abandonne la céramique pour le cinéma par amour pour Catherine Hessling (qu'il épousera), modèle de son père et à qui le jeune Renoir veut offrir une belle carrière d'actrice. C'est d'ailleurs avec elle qu'il tourne son premier film, *La Fille de l'eau* (1924). *Nana*, son premier long métrage important, traduit l'influence qu'eut sur lui Stroheim. Son inspiration va ensuite du vaudeville militaire, *Tire au-flanc*, à la comédie de Feydeau, *On purge Bébé*, joué par Michel Simon et Fernandel et qui fit sensation, en ces débuts de cinéma sonore, par le bruit de chasse d'eau qu'on y entendait. *La Chienne* d'après La Fouchardière, puis *La Nuit du carrefour* tiré de l'un des meilleurs Maigret, et joué par Pierre Renoir, ouvrent la voie des chefs d'œuvre : *Boudu, Le crime de M. Lange, La Partie de campagne, La Marseillaise, La Bête humaine* (superbe adaptation de Zola) et surtout les deux oeuvres maîtresses de Renoir, *La grande Illusion*, et *La Règle du jeu* (1939).

En 1940, après un essai de tournage manqué en Italie fasciste, Renoir s'embarque pour les États-Unis. Il y épouse, en secondes noces, la nièce du réalisateur Alberto Cavalcanti, Dido Freire, et s'y fera plus tard naturaliser. Après quelques années d'activité dans les studios américains et un voyage aux Indes (où il réalise *Le Fleuve*), Renoir rentre en Europe pour tourner des films en couleurs, de plus en plus stylisés (*Le Carrosse d'or, French cancan, Eléna et les hommes, Le Déjeuner sur l'herbe*).

La jeune critique et les cinéastes de la Nouvelle Vague l'admirent intensément. Son dernier film, en 1970, co-produit par les télévisions française et italienne, *Le petit Théâtre de Jean Renoir*, est un hommage ultime au Guignol de son enfance et aux contes d'Andersen. En 1975, Hollywood lui a décerné un Oscar pour l'ensemble de sa carrière. Le 12 février 1979, Jean Renoir meurt à Beverly Hills où il était installé depuis plusieurs années.

Filmographie

1924 : Catherine
1924 : La Fille de l'eau
1926 : Nana
1927 : Sur un air de Charleston
1927 : Marquitta
1928 : La petite Marchande d'allumettes
Tire-au-flanc
1929 : Le Tournoi dans la cité
Le Bled
1931 : On purge Bébé
La Chienne
1932 : Boudu sauvé des eaux
La Nuit du carrefour
1933 : Chotard et Cie
Madame Bovary
1935 : Toni
1936 : Le Crime de M. Lange
La Vie est à nous
Les bas Fonds
Partie de campagne
1937 : La grande Illusion
La Bête humaine
1938 : La Marseillaise
1939 : La Règle du jeu
1941 : L'Étang tragique / Swamp Water
1943 : Vivre libre / This Land is mine
1944 : Salut à la France / A Salute to France
1945 : L'Homme du Sud / The Southerner
1946 : Le Journal d'une femme de chambre / The Diary of a Chambermaid
La Femme sur la plage / The Woman on the Beach
1951 : Le Fleuve / The River
1953 : Le Carrosse d'or / The golden coach
1955 : French Cancan
1956 : Éléna et les hommes
1959 : Le Déjeuner sur l'herbe
1961 : Le Testament du docteur Cordelier (TV)
1962 : Le Caporal épinglé
1971 : Le Petit Théâtre de Jean Renoir (TV)

SOURCES

Dictionnaire du cinéma – Larousse, J Loup Passek
Fiches monsieur Cinéma
Catalogue Cinémathèque de Tours 2004-2005
André Bazin, « Le crime de monsieur Lange », *Jean Renoir*, éditions Gérard Lebovici, Paris, 1989.
Jean Renoir, *Entretiens et propos*, Petite Bibliothèque

VEND. 16 MARS 2012 - 20H30 - MEDIATHEQUE F. MITTERRAND

Cycle cinéma muet

Entrée libre et gratuite

Au Bonheur des dames

de Julien Duvivier
(1930)
France / NB / 85'

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

INTERPRETATION

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

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 de départ 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 « Mach 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 pouponne 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 décontenancée, paradoxalement seule, dans cette pièce immense remplie de regards moqueurs. Sa détresse ne semble pas déranger les autres 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 leurs maillots de bain est orchestré à merveille par une succession de plans sur le bas des cabines, les pieds des jeunes gens trépignant et s'enchevêtrant dans leurs costumes de bain.
La qualité du montage fait la connexion 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 et 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 le 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, de René Clair, de Jacques Feyder ou de Marcel Carné. Outre son film *David Golder*, il réalisera deux autres films originaux, comme, *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 à travers *La Bandera*, l'exotisme de la Légion ; l'air du temps dans *La Belle Equipe* en 1936, puis le romantisme de la Pègre avec *Pépé le Moko* en 1937.

Le succès de *Pépé le Moko* lui permet d'être remarqué de la MGM (Metro Goldwyn 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, puis, *Obsessions* en 1943. En 1944, il adapte *Pépé le Moko* sous le titre *The imposter* (*L'Imposteur*), avec Jean Gabin.
A son retour en France, il éprouve quelques difficultés pour retrouver sa popularité d'antan. En 1946, son film *Panique* est un échec cuisant, 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 Duviver retrouve un succès populaire. Il inaugure sur ce film, une longue série avec Fernandel. Il donnera par ailleurs, 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 71^{e} film), Duvivier meurt tragiquement 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 disparu, 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

SOURCES

Positif 341/342, 429, 572

LUNDI 19 MARS 2012 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Carte blanche à la Cinémathèque française

En présence de Samantha Leroy, chargée de la valorisation des films à la Cinémathèque française

L'Arlésienne
de André Antoine
(1922)
Fr. / NB / 69'

Réalisation : André Antoine
Scénario : André Antoine, d'après Alphonse Daudet
Assistant réalisateur : Georges Denola et Julien Duvivier
Photographie : Léonce-Henry Burel, Trimbach
Régisseur : André-Paul Antoine

INTERPRETATION

Rose Mamaï : Lucienne Bréval
Frédéri : Gabriel de Gravone
Francet Mamaï : Léon Malavier
Le berger Balthazar : Louis Ravet
Janet, dit l'innocent : Le petit Fleury
La Renaude : Berthe Jalabert
Vivette : Maggy deliac
L'Arlésienne : Marthe Fabris
Patron Marc : Jacquinet
L'équipage : Batréau
Le gardian Mitiflo : Charles de Rochefort

La Camargue. Rose Mamaï, veuve de bonne heure, dirige la ferme du Castelet avec l'aide du joyeux Frédéri, son fils aîné. Un dimanche à Arles, le jeune homme retrouve la jolie Vivette, secrètement amoureuse de lui, Il croise aussi deux fois une inconnue qui l'impressionne fortement. Au point qu'il revient sur les lieux le lendemain et fait connaissance avec la belle. Renseignements pris par l'oncle Marc sur sa famille, Frédéri est décidé à épouser son arlésienne, blessant sans le vouloir Vivette qui souffre dans l'ombre. A l'approche du mariage, le gardian Mitifio révèle, lettres à l'appui, que l'arlésienne est sa maîtresse depuis deux ans. Pendant plusieurs jours, Frédéri se morfond, inconsolable. Hanté par l'idée du suicide, il repousse violemment Vivette qui a osé lui avouer son amour. Finalement, il se ravise et, plus pour les siens que pour lui, se résout à un mariage de raison.

Dernier film d'André Antoine, l'Arlésienne offre un regard sur la Provence, saisie sous la lumière de Léonce Henry Burel et d'André Antoine, ce dernier ayant depuis longtemps imposé le tournage de ses films en extérieur. Dans *La Persistance des images*, Pierre Gras note que « la vision des deux derniers films terminés par Antoine, *La Terre* (1921) et *L'Arlésienne* (1922) – puisque *L'Hirondelle et la Mésange*, tourné en 1920, fut monté par André Colpi en 1984 – incite plus simplement à examiner les deux œuvres à l'aune du naturalisme cinématographique et à les soumettre au crible des exigences mêmes d'Antoine.

Les deux films se rapprochent dans sa filmographie par d'autres motifs que la seule chronologie. D'abord parce qu'il s'agit d'adaptations de deux œuvres célèbres du naturalisme littéraire ; Antoine amène au cinéma *La Terre* de Zola, fondateur, dont il avait proposé en 1902 l'adaptation théâtrale, et Daudet, disciple de Zola. Le déterminisme naturaliste conduit ainsi le personnage principal des deux films à sa perte. Dans *La Terre*, le père Fouan parcourt seul l'étendue des champs glacés, où il mourra car ses enfants se sont appropriés son héritage sans prendre soin de lui. Dans L'Arlésienne, Frédéri, torturé par la jalousie amoureuse ; se suicide le soir de l'annonce d'un mariage de raison qu'il a accepté dans l'intérêt de sa famille. A cet égard, la logique de l'Arlésienne est plus humaine que sociale, alors que la terre essaye au contraire de mettre en lumière les mécanismes économiques qui sous-tendent les affrontements familiaux menant à l'abandon du père Fouan. Ensuite, par la figure du berger, commune aux deux titres, qui illustre a contrario une façon d'échapper à l'emballement social et amoureux. C'est lui qui peut, parce qu'il se situe moralement et matériellement à l'écart du monde des hommes auquel il a renoncé, croiser le personnage principal dans ses derniers instants et désigner les causes de sa chute ; enfin, par la localisation très précise des intrigues : la région de Cloyes près de chartres pour le roman de Zola, Arles pour Daudet. Antoine, metteur en scène de théâtre, devait, malgré le soin qu'il y apportait, se contenter de décors de toile et de bois ; cinéaste, il amènera la caméra sur les lieux de son action au risque du pittoresque.
« La force d'Antoine , poursuit-il, […] se manifeste pleinement dans l'utilisation de l'espace […]. Dans *L'Arlésienne*, le plan très général qui montre l'affrontement de Frédéri et Mitifio, absorbés par la farandole qui surgit du fond du cadre, joue de cette relation entre un espace peuplé par la multitude indifférente et le drame individuel […].

Sources : *La Persistance des images*. Texte de Pierre Gras Tirages, sauvegardes et restaurations dans la collection films de la Cinémathèque française, ed° Cinémathèque française, 1996.
Avec l'aimable autorisation de la Cinémathèque française.

André Antoine (1858 - 1943)

Né à Limoges le 31 janvier 1858 dans une famille modeste, aîné d'une fratrie de six enfants, André Antoine se passionne très tôt pour le théâtre. Il quitte l'école très jeune et travaille quelques temps à la librairie Firmin-Didot puis à la Compagnie du Gaz à Paris. Malgré un échec au concours d'entrée au Conservatoire, il persiste sur les planches en jouant des rôles de figurant, le soir, après son travail. Il en profite pour apprendre les classiques du répertoire dans les coulisses. Il lit tout ce qu'il trouve, va voir toutes les pièces qui se jouent, et devient comédien dans une troupe amateur. Désirant rompre avec le théâtre conventionnel au goût de l'époque, il fonde le Théâtre Libre en 1887, d'inspiration naturaliste, où il monte plus de 150 pièces en dix ans. En 1897, il crée le Théâtre Antoine (qui existera jusqu'en 1906), après avoir dirigé L'Odéon l'année précédente (qu'il retrouve de 1906 à 1914).

Féru de cinéma, il veut en extraire autre chose que du connu (de la reproduction de toiles peintes), et accepte en 1914 la proposition de la Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres (SCAGL), une filiale de la firme Pathé, de le voir devenir metteur en scène. De 1915 à 1922 André Antoine adapte donc des œuvres littéraires ou théâtrales au cinéma.

Sa première mise en scène, *Les Frères Corses*, fait écrire à Louis Delluc : *« Son premier film est peut-être le meilleur film français. Antoine y a mis sa verve débordante et son sens aigu des tons. Et un désordre d'art là-dessus, c'est une joie ».* En effet, dans ce premier film tiré du roman de Dumas père, Antoine rompt avec l'esthétique dominante en sortant des studios, en confrontant des acteurs reconnus et des non-professionnels, et en faisant fi des codes cinématographiques. L'homme de théâtre proclamait que le cinéma n'avait rien à voir avec l'art scénique. C'est ainsi qu'il inclut la nature dans ses films, il cadre les horizons sauvages de la Corse, de la Bretagne,

de la Beauce, de la Camargue, de la Provence, du Nord, où encore les aspects pittoresques et peu connus de Paris, notamment dans *Le Coupable.*

Après *Le Coupable*, d'après Coppée, *Les Travailleurs de la mer*, d'après Hugo, il signe *Israël*, d'après Bernstein, réalisé en Italie avec Francesca Bertini. Puis, il revient à un thème plus proche de lui en adaptant *LaTterre* de Zola (dont il s'est réclamé tant au théâtre que dans ses écrits) en 1919. Son film suivant, *Mademoiselle de la Seiglière* (1920), d'après la pièce de Jules Sandeau, apparaît comme un film de commande. André Antoine met alors en scène ce qui deviendra le chef-d'œuvre méconnu des années vingt : *L' Hirondelle et la mésange*, d'après un scénario original de Gustave Grillet. Ce film renoue avec le véritable tempérament d'Antoine, celui du réalisme : décors naturels, sobriété et hétérogénéité des acteurs, tournage à plusieurs caméras, fondus au noir et ouvertures à l'iris, réalisés à la prise de vue, etc. Malheureusement la projection de quelques gros plans de visages et le côté « trop documentaire » décident les producteurs à ne pas sortir le film. Il ne sera monté qu'en 1983 par Henri Colpi (avec la collaboration de l'exégète d'Antoine, Philippe Esnault) après 63 ans de « purgatoire » dans les collections de la Cinémathèque française.

Après ce grave échec, André Antoine achève *Quatre vingt treize* d'Albert Capellani (d'après Hugo), film commencé en 1914. Malgré son influence considérable sur le cinéma de l'époque, Antoine achève son oeuvre cinématographique en 1922 avec « L'Arlésienne », d'après Daudet.
En véritable pionnier, Antoine emploie des acteurs non-professionnels, des paysans, des marins, des pénichiers, comme le feront quelques décennies plus tard les réalisateurs de la Nouvelle Vague, et ceux d'un certain cinéma italien. Il sera également un des premiers à souhaiter la création d'une troupe d'artistes spécialisés dans le cinéma. Son expérience de comédien de théâtre lui montre en effet la grande différence qui existe entre le jeu du comédien de théâtre et celui du cinéma. Contrairement au théâtre, pour qui le verbe a une place prépondérante, le cinéma muet est en effet privé de parole. Antoine va donc tenter de puiser dans d'autres capacités d'expression. Pour lui, le cinéma doit révéler de nouvelles technicités particulières.
« On est simplement parti à faux, dès l'origine, en adoptant les directives et les méthodes théâtrales pour un art qui ne ressemble à rien de ce qui nous fut proposé jusqu'ici, et qui réclame des moyens d'expression encore inemployés ». Le Film, n°166, décembre 1919.

Cependant, déçu par le cinéma, il préfère renoncer aux contraintes techniques et stylistiques qu'il subit depuis plusieurs années et se reconvertit en se consacrant à la critique cinématographique dans " Le journal ", " Comoedia " et "L'Information".
Décédé le 19 octobre 1943 au Pouliguen, André Antoine a eu deux fils, André Paul (auteur dramatique, journaliste, scénariste et metteur en scène) et Jean (spécialiste de la radio). Son oeuvre a fait l'objet d'une rétrospective au Musée d'Orsay, en juin 1990.

Ses films vont à l'encontre de l'esthétisme des Delluc et L'Herbier, s'opposent au romantisme « délirant » (selon son petit-fils) d'Abel Gance. Le public applaudit, la critique et les professionnels ricanent. Il serait venu au cinéma « *beaucoup trop tard, trop vieux, à un art très jeune – qu'il ne comprend pas* » selon les termes de Jean Pascal, après une interview d'André Antoine en 1923. Jean Pascal ajoutera même dans l'article qu'il lui consacre le 8 juin 1923 dans sa série de La Revue Hebdomadaire consacrée aux cinéastes : « *Celui qui a rénové le théâtre moderne, qui ouvrit cette merveilleuse fenêtre que fut le Théâtre-Libre, n'a rien saisi du cinéma* ».
Antoine sera cependant l'un des plus ardents défenseurs d'une qualité de scénario, devant être confié à des romanciers ou des poètes, des personnes qui ont *« le don de créer et d'imaginer* ». Cette exigence, ce respect pour l'auteur et l'écriture qu'il cultivait déjà au théâtre, explique-t-il qu'il n'ait jamais écrit, inventé sa propre histoire comme l'a déploré Louis Delluc ?

Filmographie

1914 : (sorti en 1920) : Quatre-vingt-treize
1916 : Les Frères corses
1917 : Le Coupable
1918 : Les Travailleurs de la mer
1920 : Mademoiselle de la Seiglière
1920 : (sorti en 1983) : L'Hirondelle et la mésange
1921 : La Terre
1922 : L'Arlésienne

SOURCES

Antoine père et fils, André-Paul Antoine, Paris, René Julliard, 1962
Guide des films Jean Tulard
Cahiers du Cinéma n° 394 (1987)

LUNDI 26 MARS 2012 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Festival cinéma asiatique

Le programme de cette soirée sera communiqué ultérieurement.

LUNDI 02 AVRIL 2012 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Carte blanche à l'association Henri Langlois

Le Journal d'un curé de campagne
de Robert Bresson
(1951)
Fr. / NB / 110 min.

Production : U.G.C.
Réalisation : Robert Bresson d'après le roman de Georges Bernanos
Adaptation et dialogue : Robert Bresson
Direction de la photographie : Léonce-Henry Burel
Musique : Jean-Jacques Grünenwald

INTERPRETATION
Le curé d'Ambricourt : Claude Laydu
Le curé de Torcy : Armand Guibert
La comtesse : Marie-Monique Arkell
Chantal : Nicole Ladmiral
Le comte : Jean Riveyre
Mlle Louise : Nicole Maurey
Olivier : Jean Danet
Le docteur Delbende : Antoine Balpêtré
Séraphita : Martine Lemaire
La compagne de Dufrety : Jeanne Etievant

Festival International de Venise 1951 : prix international et prix de la critique italienne.

Un jeune prêtre de santé fragile arrive dans sa première paroisse, au presbytère d'Ambricourt. Animé de bonne volonté, il est confronté aux problèmes que rencontrent ses paroissiens et à leur comportement parfois hostile. Seul, le curé d'une commune voisine, Torcy, semble le comprendre. Il se trouve plus ou moins impliqué dans le drame qui va se jouer au château entre le comte, la comtesse, sa fille et son institutrice.
Sa santé se dégrade et il lui est de plus en plus difficile d'administrer correctement sa paroisse.
Il consulte alors un médecin du village et plus tard un spécialiste à Lille.
Apprenant la gravité de son état, il se réfugie chez un ancien camarade de séminaire ….

Deux tentatives d'adaptation du roman avaient été rejetées en 1947 par Bernanos. En 1948, à la demande d'un producteur, Robert Bresson consacre six mois à préparer un scénario qui ne plaît pas. Changeant de producteur, Bresson peut réaliser le film qu'il a écrit en 1950.
Malgré les modifications apportées au déroulement des évènements contenus dans le roman, Bresson a réalisé une adaptation remarquable, qui respecte l'essentiel du message de Bernanos : la confession d'une vie partagée entre les tâches quotidiennes, le combat pour sauver les âmes et l'aventure mystique à laquelle se croit destiné le jeune prêtre d'Ambricourt.

Robert Bresson (1907 – 1999)

Robert Bresson est né le 25 septembre 1907 à Bromont-Lamothe dans le Puy de Dôme. Il tente sans succés une carrière de peintre. Il débute sa carrière cinématographique sous l'occupation, et bénéficie donc de l'exil forcé ou volontaire des ses aînés. Avant son premier long métrage, Robert Bresson a déjà été assistant pour trois films qu'il reniera par la suite (*Les Affaires publiques*, *Le Jumeau de Brighton*, *Courrier Sud*). Bresson occupe une place toute particulière dans le cinéma. C'est un artiste solitaire, silencieux et secret. Il ne s'occupe pas de son temps, ni d'aucuns temps.
Pour lui, la caméra n'est pas un instrument de reproduction du réel, mais un outil qui sert à créer. Bresson prône, et réalise, un cinéma libéré des codes narratifs forgés au début du parlant, imposant à ses acteurs, dès *Le Journal d'un curé de campagne* qu'ils n'aient eu aucune pratique de comédien avant de le rencontrer. Il confère aux objets, aux sons, à la lumière, une intensité dramatique inédite. « Ce que je cherche, ce n'est pas tant l'expression par les gestes, la parole, la mimique, mais c'est l'expression par le rythme et la composition des images, par la position, la relation et le nombre. La valeur d'une image doit être avant tout une valeur d'échange », dit-il en 1951. Et, en 1957 : « Il y a une image, puis une autre, qui ont des valeurs de rapport, c'est-à-dire que ces images sont neutres et que, tout à coup mises en présence l'une de l'autre, elles vibrent, la vie y fait irruption : et ce n'est pas tellement la vie de l'histoire, des personnages, c'est la vie du film ».

Dans ses foules il y a peu de monde, dans ses forêts moins d'arbres, sur ses routes moins de voitures, dans ses chambres moins d'objets qu'au cinéma tout court. Sur ses visages pas de maquillage, dans ses voix pas de modulations, moins de bruit qu'au cinéma tout court, plus de silence, moins de musique, plus de son. Et c'est ainsi que mettant toute chose à nu, du corps de la reine à l'âme du condamné, Bresson fait passer le spectateur de l'autre côté des apparences, au cœur même de la partie qui se joue entre Dieu et le Diable probablement.

Son œuvre forme un tout cohérent et cette cohérence s'affirme de film en film. Dans les années quatre-vingt, Bresson le solitaire fascine et influence des jeunes cinéastes aux États-Unis, en Europe centrale, au Japon.
Il meurt le 18 décembre 1999 à Droue-sur-Drouette en Eure-et-Loire après avoir reçu le prix René Clair pour l'ensemble de son œuvre cinématographique. Par ses principes artistiques si singuliers, Robert Bresson ne peut être rattaché à aucune école ni à aucun mouvement.

Filmographie

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

SOURCE : Avant scène N° 408/409

LUNDI 09 AVRIL 2012 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Les saisons au cinéma

Conte de printemps
de Eric Rohmer
(1990)
Fr / NB / 102'

Réalisation et scénario : Eric Rohmer
Image : Luc Pagès
Montage : Maria Luisa Garcia
Musique : Robert Schumann et Ludwig van Beethoven
Production : Les films du Losange

INTERPRETATION :
Jeanne : Anne Teyssèdre
Igor : Hugues Quester
Natacha : Florence Darel
Eve : Eloïse Bennett
Gaëlle : Sophie Robin

Jeanne, jeune professeur de philosophie parisienne, a prêté son appartement à sa cousine et ne tient pas à s'installer chez Mathieu, son petit ami, qui n'est pas là. Aussi quand elle rencontre Natacha avec laquelle elle sympathise, accepte-t-elle d'être momentanément logée chez elle, un grand appartement appartenant à son père qui ne l'occupe jamais. Natacha, d'une dizaine d'années plus jeune que Jeanne, est ravie de cette rencontre, qu'elle vit comme un coup de foudre amical. Elle présente à Jeanne son père, Igor, avec lequel celle ci se retrouvera seule dans leur maison de campagne à Fontainebleau. Bien qu'ayant un ami, Jeanne n'est pas insensible au charme d'Igor, mais elle se sent comme tombée dans un piège tendu par Natacha, qui de surcroit, déteste Eve, la petite amie de son père. Rien n'est donc écrit à l'avance …

Conte de printemps est le premier volet des Contes des quatre saisons. Ici, Rohmer place sa caméra au cœur d'appartements parisiens et dans la belle campagne aux alentours de la capitale. Comme dans tous les films de Rohmer, le langage a une importance primordiale, il est au centre du film : les personnages tiennent des discussions à caractère philosophique, ce qui pourrrait les couper de leur quotidienneté, mais il n'en est rien ; au contraire, c'est avec des mots très simples et très clairs que les préoccupations intellectuelles s'intègrent à la vie pratique. Le langage est un puissant moyen, pour séduire ou blesser.
Les aspects matériels ont leur importance également : Jeanne passe son temps à faire et défaire des valises, à transiter d'appartements en maison, de chambres en cuisines. Au final, rien n'a bougé, si ce n'est une question de vol du collier heureusement mais fortuitement réglée. Mais attention, si rien ne semble avoir significativement évolué, le spectateur est à la fin libre d'imaginer ce que bon lui semble (Rohmer ne dit pas ce qui serait bon qu'il arrive ou pas) dans le champ des possibles. Car, bien sur, chaque personnage a été amené à se poser des questions et chacun en ressort intimement « bousculé ». La lumière est printanière : ce sont les verts et les jaunes qui dominent ici.
La musique tient ici une place importante, ce qui est inhabituel chez Rohmer. Mais elle s'intègre au scénario, elle n'est pas là pour accompagner ou souligner une action.

Biographie et filmographie p. 26.

SOURCES : Image et son N° 459 ; Positif N°s 350, 351

VENDREDI 13 AVRIL 2012 - 20H30 - MEDIATHEQUE F. MITTERRAND

La Femme au corbeau (*The River*)

de Frank Borzage

(1928)
USA NB 60'

Réalisation : Frank Borzage
Scénario : Philip Klein d'après la nouvelle de Tristram Tupper
Photographie : Ernest Palmer
Musique : Maurice Baron, Ernö Rapée

INTERPRÉTATION
Rosalee : Mary Duncan
Pender : Charles Farell
Mardson : Alfred Sabato
Le sourd-muet : Ivan Linow

En Alaska, Mardson et Rosalee vivent ensemble dans une cabane isolée. D'une jalousie maladive, Mardson a été arrêté pour avoir tué un soupirant de Rosalee. La femme reste seule avec un corbeau que Mardson lui a laissé, et qui doit la protéger. Arrive de la montagne, Pender, un jeune et beau bucheron qui tombe amoureux de Rosalee.

Chef-d'œuvre de l'amour fou, encensé par la critique à sa sortie comme étant le film le plus érotique du cinéma muet, *La Femme au corbeau* n'a cependant pas survécu entièrement à la censure. Il ne reste en effet qu'une copie mutilée de près de 30 minutes d'images, copie reconstruite par la Cinémathèque suisse, en collaboration avec la Cinémathèque française et le Film Institut de Stockholm.

Frank Borzage (1893 - 1962)

De Carné à Ozu, en passant par De Sica, Tavernier, Terence Fisher et le surréaliste André Breton, longue est la liste des inconditionnels de ce grand oublié du septième art.
Né à Salt Lake City, dans l'Utah, le 23 avril 1893, Frank Borzage (prononcer Borzaidji) grandit dans une famille nombreuse dont le père maçon, d'origine italienne, transmet à ses enfants les qualités qu'il considère majeures : le courage et l'intégrité. Très tôt, Borzage quitte fréquemment une maison remplie de musique, tous les enfants étant musiciens amateurs, pour se rêver comédien. A treize ans, il s'inscrit dans un cours d'art dramatique par correspondance qu'il finance en travaillant dans une mine d'argent. Il quitte le foyer familial la même année pour suivre une compagnie itinérante, pour laquelle il tient les rôles d'accessoiriste et de garçon de course. Sa première expérience d'acteur se joue avec *Hamle*t. Après avoir observé durant trois ans le métier de comédien, c'est avec une petite troupe de théâtre qu'il revient chez lui. Lors d'une représentation dans le Middle West, il joue cinq rôles dans la pièce de Shakespeare pour pallier au manque d'acteur.
Il débarque à Hollywood en 1912 plein d'espoir et d'ambition. Durant deux années il est accessoiriste et occasionnellement acteur dans les films réalisés et interprétés par Wallace Reid, ce dernier étant en passe de devenir l'un des jeunes premiers les plus prestigieux du cinéma muet. Frank Borzage ne reçoit que cinq dollars par jour de la Compagnie Mutual, aussi doit-il, pour subvenir à ses besoins, travailler pour d'autres compagnies. C'est ainsi qu'il tourne de petits rôles dans des films dirigés par Thomas H. Ince, réalisateur de premier ordre. Sa rare énergie, malgré des années de malnutrition et de grand dénuement qui le conduisent parfois à habiter la

rue ou des wagons de marchandise, et sa connaissance exceptionnelle de la vie forgent sa jeunesse et sa maturité, faisant de lui un jeune homme travailleur et estimé sur les plateaux. Henry Agel et Mikael Henry le décrivent empli de vigueur, *« d'une allure décontractée jusqu'à la désinvolture, au regard las, un peu triste, d'un bleu délavé »*.

En 1916, alors qu'il travaille intensément et sans répit dans le monde du spectacle depuis déjà dix ans, alors qu'il n'a que vingt-trois ans, il possède une expérience technique et humaine dont la qualité finit par s'imposer à la confiance des réalisateurs. Il obtient de diriger son premier film et d'en être l'interprète. Un salaire annuel de 75000 dollars chasse les années de misère. L'œuvre « borzagienne » peut commencer.

Sur une cinquantaine de ses films, vingt-cinq sont muets. Borzage est l'un des cinéastes à ne pas souffrir de la révolution du parlant, un de ces rares pionniers hollywoodiens dont la carrière se poursuit des années 10 aux années 50. La période la plus fameuse de son répertoire se situe entre 1925 et 1938. La Fox lui a ouvert ses portes, et la critique s'intéresse à lui depuis son premier chef d'œuvre réalisé en 1920, *Humoresque*, un coup de maître qui tient en germe toute la thématique qui lui est chère : selon Georges Sadoul, *« une œuvre pleine de sensibilité, de délicatesse, pénétrée en même temps d'un sens très vif de la double réalité sentimentale et sensuelle de l'amour »*. Borzage est réputé pour être un formidable directeur d'acteurs, et plus particulièrement d'actrices. Ainsi dirige-t-il les plus grandes vedettes de l'époque, telles Alma Rubens, Norma Talmage, Pauline Starke, Gloria Swanson, ou encore Anna Little…

C'est avec *Seventh Heaven (L'heure suprême)* et l'Oscar qu'il reçoit pour la mise en scène en 1927 (qui est, par ailleurs, la première cérémonie des Oscars) que la carrière de Borzage entre dans sa période d'apogée, qui ne s'achèvera qu'avec la deuxième guerre mondiale.

Deux sortes de films alternent dans sa filmographie : d'une part, des œuvres extrêmement personnelles où sa marque est immédiatement identifiable, de l'écriture du scénario aux moindres détails de la mise en scène. D'autre part, des projets se mêlant à la production courante hollywoodienne auxquels il confère au minimum son impeccable savoir-faire, et au mieux, des moments d'inspiration qui imposent son style.

De 1920 à 1938, la « Borzage Touch » est donnée en deux mots par le critique Jean Mitry : réalisme et lyrisme. La période 1934-1938 est vue par certains critiques comme l'intermède qui annonce le déclin. Le monde cinématographique change, Hollywood engage des réalisateurs compétents et efficaces plus que des artistes géniaux, ce qui permet à Borzage de rester dans le circuit mais sans qu'il y trouve la possibilité de continuer à explorer *« la chaleur de l'intimité amoureuse »* (Georges Sadoul, dictionnaire des cinéastes, Ed du Seuil, 1965) en dégageant la richesse à la fois poétique et sociale *« dans le temps qui fut celui de la profonde crise alors vécue aux Etats-Unis »* (ibid). Les films de cette période révèlent la sensibilité de plus en plus vive de Borzage devant l'agressivité et l'oppression qui pèsent sur les êtres vulnérables ou désarmés. Hormis *Mannequin* en 1938 et *Desire* en 1936, supervisé par Lubitsch, ses films relèvent, selon les critiques, d'une réalisation tout simplement bien construite, ressemblant *« tout bonnement (à) d'honnêtes produits industriels »* pour reprendre Georges Sadoul. Aujourd'hui la redécouverte de ses films nuance ces propos. Car si, à partir du milieu des années 30, Borzage est contraint de répondre à des commandes, un nouvel aspect de son talent semble s'enrichir en élargissant ses horizons. En effet, il sait parer de la même beauté la comédie, le film d'aventure, l'évocation historique… en réalisant des films aussi différents qu'attachants.

Après 1940, la plupart de ses films semblent d'une facture un peu désuète si on les compare aux œuvres américaines majeures. Le talent de Borzage se commercialise et aujourd'hui encore, on peu se demander si le cinéaste ne s'est pas découragé de ce système mercantile. Borzage est à cette époque plus reconnu comme l'un des « Directeur » les plus estimables que comme réalisateur, pratique courante aux Etats-Unis que de glorifier l'entreprise avant le créateur. Il est indéniable toutefois que c'est cette fonction qui le consacre toutes ces années et lui maintient la confiance et l'admiration de la critique comme du public.

En 1946, Borzage signe avec Herbert J. Yates, président de Republic Pictures, un contrat de « semi-autonomie ». Cet accord de cinq ans impose à Borzage la réalisation et la création d'un film par an. Il se libère ainsi des méthodes contraignantes tenues par des assemblées

d'actionnaires, en choisissant ses histoires, la distribution des rôles telle qu'il la souhaite, l'achat du matériel et en bénéficiant d'un intérêt financier dans le résultat.
A sa disparition survenue le 19 juin 1962, le New York Herald Tribune saluait un réalisateur considéré comme l'un des meilleurs directeurs de films de tous les temps, précisant qu'il avait mis en scène un ample registre artistique, de la comédie musicale au drame le plus sombre. Josef von Sternberg, pourtant avare de compliments, admit peu avant de mourir que de tous ses confrères, Borzage fut *«le plus digne de son admiration illimitée»*.

Filmographie sélective

1920 : Humoresque
1924 : Secrets
1925 : Sa Vie (*The Lady*)
1926 : The Dixie merchant
1927 : L'Heure Suprême (*Seventh Heaven*)
1928 : L'Ange de la rue (*Street angel*)
1929 : La Femme au corbeau (*The River*)
L'Isolé (*Lucky Star*)
They Had to see Paris
1930 : Song o' my heart
Liliom
1931 : Young As you feel
Docteur's wives
Bad girl
1932 : After tomorrow
1933 : Secrets
Ceux de la Zone (*Man's castle*)
1934 : Et demain ? (*Little man, what now ?*)
Comme les Grands (*No Greater Glory*)
Mademoiselle general (*Flirtation walk*)
1935 : Sur le velours (*Living on velvet*)
Bureau des épaves (*Stranded*)
Shipmates forever
1936 : Betsy (*Hearts divided*)
Désir (*Desire*)
1937 : Le Destin se joue la nuit (*History is made at night*)
La Grande Ville (*Big City*)
La Lumière verte (*Green light*)
Mannequin
1938 : Trois Camarades (*Three comrades*)
L'Ensorceleuse (*The Shining hour*)
Jeune Amérique (*Young America*)
L'Adieu aux Armes
1939 : Chirurgiens (*Disputed passage*)
1940 : The Mortal storm
Le Cargo maudit (*Strange cargo*)
1941 : Flight command
Chagrin d'amour (*Smilin' through*)
Le Temps des tulipes (*The Vanishing Virginian*)
1942 : Les Sept amoureuses (*Seven Sweethearts*)
1943 : Le Cabaret des étoiles (*Stage Door Canteen*)
La Sœur de son valet (*His Butler's sister*)
1944 : Ce n'est qu'un au revoir (*Till we meet again*)

1945 : Pavillon noir (*The Spanish main*)
1946 : Je vous ai toujours aimé (*I've always loved you*)
La Poupée magnifique (*Magnificent doll*)
1947 : Le Bébé de mon mari (*That's my man*)
1949 : Le Fils du pendu (*Moonrise*)
1958 : China Doll
1959 : Simon le pêcheur (*The Big fisherman*)

SOURCES
Jean Tulard, Guide des films, R. Laffont, 2005
Anthologie du cinéma, Tome VII ; Ed° L'Avant-scène, 1973.
Hervé Dumont, Mazzotta-Cinémathèque Française, 1993
Dictionnaire des cinéastes – Georges Sadoul, Ed. du Seuil, 1965
Positif : N° 386, avril 1993, N° 183/184, juillet-août 1976 ; n° 412, juin 1995
Image et Sons N° 252 / 253, Hors Série 1971

LUNDI 16 AVRIL 2012 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Hommage à Douglas Sirk

Soirée proposée en partenariat avec les Cinémas Studio

Une soirée, deux films

Ecrit sur du Vent (*Written on the Wind*)

de Douglas Sirk

(1956)

USA / Couleurs / 100'

Réalisation : Douglas Sirk
Scénario : Georges Zuckerman,
d'après le roman de Robert Wilder
Photographie : Russell Metty
Direction artistique : Alexandre Golitzen,
Robert Clatworthy
Musique : Frank Skinner, Joseph Gershenson

INTERPRETATION

Mitch Wayne : Rock Hudson
Lucy Moore Hadley : Lauren Bacall
Kyle Hadley : Robert Stack
Marylee Hadley : Dorothy Malone

Kyle Hadley, fils d'un riche magnat du pétrole, trop gâté et malheureux du vide de son existence confortable, est devenu alcoolique. Quand son meilleur ami, le géologue Mitch Wayne, homme fort et droit, lui présente Lucy, secrétaire qui a la tête sur les épaules, il en tombe éperdument amoureux. Lucy accepte de l'épouser, mais davantage en espérant le libérer de la boisson que par amour. Ce mariage navre Mitch, qui, lui aussi, aime la belle, malgré les sentiments que lui porte Marylee, la sœur de Kyle. Lucy tombe enceinte alors que la stérilité de son mari est détectée par son médecin. Le faible Kyle se laisse alors envahir par une colère démesurée.

Douglas Sirk est ici au sommet de son art avec ce mélo, genre dans lequel il excelle tout au long de sa carrière, depuis les années 1920 en Allemagne jusqu'à *Mirage de la vie* (1959), son dernier long métrage. C'est avec une terrible cruauté qu'il dépeint la vacuité qu'il peut y avoir dans certains milieux très aisés, où, désœuvrés et sans but, les héritiers cherchent désespérément un sens à leur existence. Or Sirk excelle à décrire ces enfants riches mais malheureux.

Les choses tournent à l'envers et on le sait dès le début : alors que l'homme qu'il faudrait à Lucy est Mitch, c'est Kyle qu'elle épouse, même si tous les deux savent qu'elle ne l'aimera jamais. Les regards qu'elle adresse au géologue sont en revanche éloquents, et lui, de son côté, repousse sans relâche les pathétiques avances de Marylee qui se jette alors dans les bras d'autres jeunes hommes espérant susciter ainsi sa jalousie. Le drame aura lieu, la fatalité s'abattant ici sur les personnages, comme dans les autres mélos de Sirk. Si l'amour est malheureux, l'amitié l'est aussi : parce qu'elle n'est pas comme les autres femmes qu'ils côtoient, Mitch et Kyle aiment

tous les deux Lucy, ce qui brise leur amitié. A l'instar de ses autres mélos, Sirk montre des gens qui vivent leur passion jusqu'au bout, jusqu'à l'issue fatale.

Les décors ont une importance primordiale : le cinéaste enferme ses personnages dans une immense maison qui n'en est pas moins étouffante, avec ses très longs couloirs, son escalier vertigineux, ses statues de marbre blanc et ses fenêtres que l'on a envie d'ouvrir pour faire de l'air, tellement l'atmosphère est oppressante. Et puis il y a les miroirs, nombreux et chargés, qui renvoient aux acteurs de ce drame leurs regards perdus qui semblent chercher une solution introuvable. Les couleurs sont criantes : des murs roses, des sols brillants. Cette famille là en met plein la vue ; et le clinquant n'est ici que le vernis d'une noirceur sans issue. Sirk a lui même confié avoir voulu faire un film baroque, ce qu'il réussit parfaitement, avec l'aide de son complice Russell Metty, chef opérateur de plusieurs de ses films.
Le rythme est très rapide, fruit d'un découpage serré qui permet de mettre en exergue l'instabilité des personnages, leur fébrilité. Quant aux acteurs, c'est un grand plaisir que de retrouver Rock Hudson, l'interprète fétiche de Sirk depuis *Has anybody Seen my Gal* (1952) et Robert Stack campe un époustouflant écorché vif se laissant envahir par une paranoïa criminelle.

Douglas Sirk (1897 - 1987)

Maître incontesté du mélodrame, genre qu'il adoptera en 1953 avec *All I desire*, Douglas Sirk marqua toute une génération de réalisateurs, donnant un souffle nouveau au cinéma allemand. Il a su allier différents types de films qu'il a vus au cours de sa vie, ajoutant un peu de comédie musicale dans *Mirage de la vie* (1959), de film de guerre dans *Le Temps d'aimer et de mourir* (1958) ou encore, des caractéristiques de films noirs dans *La Ronde de l'aube* (1957).

De son vrai nom Detlef Sierck, et de parents danois, Sirk naît en 1900 à Hambourg. Il fait diverses études de philosophie, droit, histoire de l'art et journalisme. Avant de s'orienter vers le cinéma, il pratique la mise en scène théâtrale à Brême, de 1923 à 1929, puis à Liepzig, de 1929 à 1933. Il est attiré par les grands classiques théâtraux comme Shakespeare, Schiller, et Ibsen. C'est en 1923 que Sirk a son premier contact avec le cinéma puisqu'il est engagé comme décorateur dans un studio berlinois. Il intègre ensuite la UFA, la plus grande fabrique de cinéma allemande, et signe trois courts métrages dont une adaptation du "Malade imaginaire" de Molière (*Der eingebildete Kranke*).
En 1934, il réalise sa première comédie à Berlin *Avril, avril,* comédie burlesque avec Jacques Van Pol. En 1935, il tourne son premier mélodrame près de Hambourg, *La Fille des marais*, d'après Selma Lagerlof qui raconte l'histoire d'une bonne, mise enceinte par le mari de la femme qui l'emploie. Il adapte ensuite une pièce d'Ibsen *Les Piliers de la société* : le consul Karsten Bernick, veut à tout prix voir son fils reprendre son affaire. C'est sans compter sur le fait que Johann, le frère de Karsten refait surface après vingt ans d'absence, lorsque son frère avait épousé la femme dont il était amoureux. En 1936, il est nommé producteur et metteur en scène de théâtre à Berlin et réalise un film musical avec Martha Eggert. Il distribuera le film en version française avec l'aide de Serge Poligny, sous le nom de *La Chanson du souvenir*. Il impose ensuite son style mélodramatique avec trois films : *Schluss-akkord* ayant pour bande originale la neuvième symphonie de Beethoven, où l'héroïne du film est poussée à retourner en Allemagne, *Paramatta, Bagne de femmes*, tourné en Australie avec Zarah Lander et Willy Birgel et *La Habanera*. Ces deux films seront ses deux plus gros succès de sa période allemande, transformant l'actrice Zarah Leander en star nationale pour son interprétation de la chanson « La Paloma » dans *La Habanera*.
Méfiant vis-à-vis du Reich et ne souhaitant pas accepter sa proposition de devenir le cinéaste officiel de l'Allemagne, Sirk quitte l'Allemagne avec sa femme en 1937 sous prétexte de faire du repérage en Afrique du Sud, pour *Wiltons Zoo*, film qui ne verra jamais le jour. Son actrice fétiche, Zarah Leander, ne le suivra pas et deviendra l'idole du cinéma nazi. Il s'installe en Suisse

et produit *Accord Parfait*, film sur les aventures d'une jeune musicienne. Cependant, ayant quitté la UFA avant la fin de son contrat, il souhaite préserver son anonymat et signe Ignacy Rosenkranz. En France, Jean Renoir voulait que Sirk adapte en long métrage *Partie de campagne*, ce qu'il refusera. Il est dans l'obligation de quitter la France après l'avancée des trouves allemandes en 1939. Il se rend aux Etats-Unis sans participer au montage de son film *Boefje.*

Arrivé en Amérique en 1939, où il n'a pas la même notoriété jusqu'à la réalisation de *Hitler's madman* en 1943, il signera à présent sous le nom de Douglas Sirk. Il réalise des thrillers comme *L'Aveu*, d'après Tchekhov, en 1944, *Scandales à Paris* en 1946, biographie romancé de Vidocq, et *Des Filles disparaissent*, adaptation du remake de *Pièges* de Siodmak qui s'appuie sur l'histoire de Jack l'éventreur. D'après Jean-Louis Bourget, professeur de littérature et d'études cinématographiques américaines, ces films constituent « une tentative pour réaliser à l'intérieur du système hollywoodien, un cinéma à l'européenne, tant par le sujet que par le propos ». Douglas Sirk était un homme très éduqué, érudit de littérature française, allemande et anglaise. Daniel Schmid, cinéaste et ami du réalisateur disait de Sirk « qu'il portait avec lui toute la mémoire de l'éducation de la Vieille Europe, celle qui fut engloutie […] en 1914 ». Sirk souhaitait redonner vie à cette Vieille Europe, transmettre aux américains cette histoire à travers ses films, afin que ses souvenirs ne soient jamais perdus.

Sous la direction d'Universal en 1950, Sirk atteint son apogée cinématographique. C'est la période la plus féconde de sa carrière américaine. Il l'entame avec quelques films sur la vie de la famille américaine (*Americana*, *Weekend with Father*) puis, en 1951, il passe au drame mystérieux en réalisant *Tempête sur la colline* ainsi que *La Première Légion*. Il dirige ensuite des films romantiques comme *The Lady pays off* (1951) et renouvelle une trilogie musicale avec *No Room for the grooms* (1952), *Qui a donc vu ma Belle ?* et *Rejoins-moi à la Fête foraine*, marquant le début de sa collaboration avec l'acteur Rock Hudson. Il s'amuse avec la couleur sur *Meet me at the Fair* et *Take me to Town*, faisant ainsi répondre les nuances de couleurs entre elles. Celles des décors se retrouvent dans celles des costumes, elles mêmes se confondant avec la lumière. Sirk utilise la couleur comme un messager de l'action, de l'événement qui va frapper le personnage. Travailler au sein de l'Universal, lui permet efficacement de « travailler sur ses textes ». Il nuance cependant : « il fallait que je suive les règles, que j'évite les expérimentations, que je fasse des happy-end mais la Universal n'est jamais intervenue ni sur le travail à la caméra ni sur mon montage". Cependant, Sirk doit se conformer au « happy ending » imposé par Universal. Il n'hésite pas à le détourner comme par exemple pour *Demain est un autre jour* lorsque les enfants regardent leurs parents derrière des barreaux (symbolisant la prison) et s'émerveillent du couple qu'ils forment.

En 1953, il s'affirme entièrement dans le mélodrame avec *All I desire*, l'histoire d'une femme vivant en province qui quitte sa famille pour s'exercer dans une troupe de théâtre. Tout se chamboule lorsque dix ans plus tard elle revient sur l'invitation de sa sœur. Il ré-adapte des grands classiques du mélodrame comme *Le Secret magnifique* (1954), *Mirage de la vie* (1959), réalisés en 1935 par John Stahl, ainsi que le remake de *Demain est un autre jour*, d'Edward Sloman. Il touchera au cœur le public avec *Ecrit sur du vent* (1955), *La Ronde de l'aube* (1957) et *Le Temps d'aimer et le temps de mourir* (1958), film le plus personnel de Sirk car il fait référence à son fils mort au front.

Il tombe gravement malade en 1959 et doit abandonner la réalisation de nombreux films comme *Streets of Montmartre* (vie de Maurice Utrillo, peintre français qui fixa son œuvre principalement sur les quartiers de Montmartre) ou encore *Madame X* (porté à l'écran en 1966 par David Lowell Rich) et enfin *La Montagne magique.* Il s'installe en Suisse avec sa femme et donne des cours de cinéma tout en réalisant des courts métrages : *Sprich zu mir wieder regen* (1975), d'après Tennessee Williams, *Sylvesternacht* (1977), d'après Schnitzler et *Bourdon streets blues* (1978).

Il s'éteindra à la suite d'un cancer, le 14 Janvier 1987.

Filmographie

1935 : Avril, Avril ! (*April, April !*)
La Fille des marais (
1936 : Les Piliers de la société
Accord Final
La Chanson du souvenir (*Das Hofkonzert*)
1937 : Paramatta, bagne de femmes (*Zu Neuen uferm*)
La Habanera
1938 : Accord Final
1939 : Boefje
1943 : Hitler's Madman
1944 : L'Aveu (*Summer Storm*)
1946 : Scandale à Paris (*A Scandal in Paris*)
1947 : Des Filles disparaissent (*Lured*)
L'Homme aux lunettes d'écaille (*Sleep, my love*)
1948 : Jenny, femme marquée (*Shock-Proof*)
1950 : Le Sous-marin mystérieux (*Mystery Submarine*)
1951 : La Première légion (*The First legion*)
Tempête sur la colline (*Thunder on the Hill*)
The Lady pays off
Week-end with father
1952 : No Room for the groom
Qui donc a vu ma belle ? (*Has Nobody seen my gal ?*)
Meet me at the faire
1953 : Take me town
All I desire
1954 : Taza, fils de Cochise (*Taza, son of Cochise*)
Le Secret magnifique (*Magnificent Obsession*)
Le Signe du païen (*Sign of Pagan*)
1955 : Capitaine mystère (*Captain Lightfoot*)
Tout ce que le ciel permet (*All that Heavent allows*)
Demain est un autre jour (*There's always tomorrow*)
Ecrit sur du vent (*Written on the wind*)
1957 : Les Ailes de l'espérance (*Battle Hymm*)
Les Amants de Salzbourg (*Interlude*)
La Ronde de l'aube (*The Tarnished Angels*)
1958 : Le Temps d'aimer et le temps de mourir (*A Time to love and a time to die*)
1959 : Mirage de la vie (*Imitation of life*)
1975 : Parlez-moi de la pluie et laissez-moi écouter (*Sprich mit mir wie der Regen*)
1977 : La Nuit de la saint Sylvestre (*Sylversternach*)
1978 : Bourbon Street Blues

SOURCES

Site du Cinéclub de Caen
Dictionnaire du cinéma, sous la direction de Jean-Louis Passek, Larousse, Paris, 2001
Encyclopédie du Cinéma I-Z, sous la direction de Roger Boussinot, Bordas, Paris, 1980
Cahiers du cinéma n°571
Positif n°539

LUNDI 16 AVRIL 2012 - 21 h 15 - CINEMAS STUDIO

Hommage à Douglas Sirk

Soirée proposée en partenariat avec les cinémas Studio

Une Soirée, deux films

Le Temps d'aimer et le temps de mourir (*A Time to love and a time to die*)

de Douglas Sirk
1958
USA / Couleurs / 133'

Réalisateur : Douglas Sirk
Scénario : Orin Jannings
Images : Russell Metty
Décors : Alexander Golitzen, Alfred Sweeney
Montage : Ted J. Kent
Musique : Miklos Rozsa

INTERPRETATION
Ernst Graeber : John Gavin
Elisabeth Kruse : Liselotte Pulver
Professeur Polhmann : E.M Remarque

A la fin de l'hiver 1944, Ernst Graeber, soldat allemand sur le front russe, est un des rares permissionnaires à pouvoir profiter de sa permission de trois semaines sans la voir annuler. Il retourne au pays dans l'espoir de profiter pleinement des retrouvailles avec ses parents. Malheureusement, c'est une ville détruite qu'il retrouve. La maison de ses parents n'est plus qu'un amas de gravats, seule la porte d'entrée est debout, permettant aux civils de laisser des messages pour les personnes disparues. Ernst se lance alors à la recherche de ses parents, faisant la connaissance de Böttcher, à la recherche de sa femme, et Oskar Binding, un ami d'enfance devenu haut gradé dans l'armée nazie et lui offrant son aide. Il décide alors de partir à la rencontre du médecin de famille, le docteur Kruse, persuadé que si quelqu'un dans cette ville a des nouvelles de sa famille, ce serait lui. Cependant, il a lui aussi disparu, emprisonné dans un camp de concentration. Ernst fait alors la connaissance de la fille du docteur, Elisabeth Kruse, qu'il a connu étant enfant. Ils se donneront plusieurs fois rendez-vous jusqu'à tomber amoureux l'un de l'autre. Ernst continuera à rechercher ses parents, tout en se rendant compte de plus en plus que la vérité sur l'armée allemande est toute autre que celle qu'on lui avait enseignée.

Sirk avait une raison particulière pour vouloir tourner ce film. Il n'a toujours pas fait le deuil de son fils, né d'un précédent mariage, poussé par sa mère à aller se battre pour l'Allemagne en Russie. Il serait probablement mort au printemps 1944, tout comme le personnage du film.
A la sortie du film, les critiques disaient que le titre était mal choisi. Or, c'est le titre original choisi par le grand écrivain Erich Maria Remarque auteur de « A l'Ouest, rien de nouveau ». Sirk a cependant insisté pour que le titre de son film prenne le verbe « aimer » au lieu de « vivre », donnant ainsi au film une connotation romantique et mélodramatique. De plus, un titre tel que *Le*

Temps d'aimer et de mourir annonce d'emblé le ton de l'histoire ne laissant apparaître aucune possibilité d'un « happy end ». Le spectateur connaissant la fin tragique du jeune couple rien qu'en lisant le titre, se délecte alors de la romance des amoureux qui s'aiment parmi les raids aériens et la violence de la guerre. Si Elisabeth et Ernst s'étaient rencontrés en des temps de paix, ils se seraient croisés et auraient demandé poliment : « comment allez-vous ? », fin de l'histoire. En temps de guerre, une rencontre par hasard pouvait devenir un grand amour car ils vivent les même peurs, les mêmes doutes et craintes vis-à-vis de leur famille. Ils sont tous les deux seuls et à la recherche de réponses, de réconfort. Avant qu'Ernst n'arrive dans sa vie, le destin d'Elisabeth est dirigé par Mme Lieser, la responsable nazie de son immeuble. Elle doit user de ruses pour avoir un semblant de liberté. Lorsque Ernst frappe à sa porte, elle met le volume d'un disque vinyle assez fort et ferme la porte à clef pour que Mme Lieser n'entende pas leur conversation au sujet de son père disparu. Au départ, énervée par l'attitude de cette femme et prisonnière de ses règles, Elisabeth est une femme renfermée, constamment sur la défensive et très peu souriante. Lorsque Ernst surgit dans son quotidien, elle ré-apprend à sourire, Enrst lui fera la remarque « vous devriez rire comme cela plus souvent ». Au fil de ses rendez-vous avec le jeune soldat, Elisabeth redevient une jeune femme exquise, souriante et rieuse. S'abandonnant complètement lors du repas dans le club très fermé où Ernst l'emmènera dîner, Elisabeth abusera un peu du vin de table, semblant oublier lorsqu'elle est avec lui les horreurs de la guerre qui sévissent toujours au dehors. Même lorsqu'un bombardement les contraignent à se cacher dans l'abri du restaurant chic, la fête continue au sous-sol, avec de la musique, du vin. L'abri sera touché par les bombes et ils devront en sortir paniqués. Ernst sauvera une femme en feu en posant son manteau sur elle. Malgré cette épisode dramatique, les deux amoureux riront lorsqu'Elisabeth trouvera deux bouteilles de vin dans les poches du manteau de Ernst et dira en riant : « je comprends mieux pourquoi les soldats ont de grandes poches à leurs manteaux, à présent ». Elle fera preuve, tout au long de l'histoire, d'une grande dignité malgré les évènements qui l'entourent, la disparition et la mort de son père, profitant de chaque instant avec Ernst. Elle refusera même d'aller se cacher lors du bombardement de sa dernière nuit avec lui, comme si elle narguait la mort, préférant mourir dans ses bras que de perdre du temps à se mettre à l'abri. Ernst quant à lui, trouve en Elisabeth la parcelle de vie qui a survécu dans ce malheur. Son amour pour elle le rend plus fort et lui fait prendre d'avantage conscience des tromperies du régime nazi. Ernst est un soldat allemand, bien sous tous rapports qui exécute les ordres qu'on lui donne, il ne sait pas exactement pourquoi il doit le faire, mais il le fait. S'il veut survivre en ces temps de guerre, il se doit d'obéir. Il explique au jeune Hirshland, le bleu qui se suicidera, qu'il ne faut pas viser au-dessus des partisans à fusiller, car sinon il devra recommencer ce sera comme tuer la personne deux fois.

Biographie et filmographie p. 128.

SOURCES

Cinéma N^{os} 75 et 277
Positif N° 183/184
Cahiers du cinéma N° 329

MARDI 17 AVR. 2012 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Hommage à Douglas Sirk

Soirée proposée en partenariat avec les Cinémas Studio

Mirage de la vie (*Imitation of life*)
de Douglas Sirk
(1958)
USA / Couleurs / 1958 / 124'

Réalisation : Douglas Sirk
Scénario : Eleanore Griffin, Allan Scott, d'après F. Hurst
Photographie : Russell Metty
Décors : Alexander Golitzen, Richard H. Reidel, Russell A. Gausman, Junia Heron
Musique : Frank Skinner

INTERPRETATION

Lora Meredith : Lana Turner
Steve Archer : John Gavin
Susie Meredith : Sandra Dee
Sarah Jane Johnson : Susan Kohner
Annie Johnson : Juanita Moore

Mirage de la vie ou le destin tragique de quatre femmes vivant sous le même toit. Lora, une veuve blanche comédienne et Annie, une servante noire abandonnée par son mari. Elles ont chacune une fille, la blondinette Susie et la métis Sarah Jane. Lora a embauché Annie à son service et les quatre personnages trouvent ainsi un équilibre fragile, malgré des vies très différentes. Lora, toute à sa carrière de comédienne, est courtisée par plusieurs hommes, dont Steve, son ami proche et confident, alors qu'Annie semble n'avoir pour vie affective que l'amour qu'elle porte à sa fille et une inébranlable foi religieuse. Son horizon est cantonné à la maison. Le temps passe, les fillettes grandissent et la vie des quatre femmes vacille : Susie cherche à séduire les amants de sa mère et Sarah Jane n'assume pas la part noire de ses origines, profitant de sa faible pigmentation de peau pour se faire passer pour blanche. Elle rejette sa mère et gagne sa vie comme danseuse dans un cabaret de bas étage, causant une incommensurable souffrance à sa mère.

Douglas Sirk, dont c'est le dernier film avant son retour en Europe, reprend ici un film de John Stahl (1934), les deux films s'inspirant du roman à l'eau de rose de Fanny Hurst. Chacun des films dépasse en qualité l'œuvre littéraire de départ. Pour y parvenir, Douglas Sirk s'adjoint les services des scénaristes réputés Eleanore Griffin et Allan Scott.
Avec *Mirage de la vie*, il est question de lutte des classes, d'inégalités entre les noirs et les blancs, de dénonciation des conventions et de leurs hypocrisies. Le film est une apologie des sentiments vrais et une dénonciation de la vanité de la réussite sociale. Mais cela est fait avec finesse, sans manichéisme, notamment en ce qui concerne les rapports entre Noirs et Blancs. Il montre que même avec une sincère affection entre ces derniers, il va de soi que chacun connaît sa place et est prié d'y rester. L'ordre des choses est ainsi, injuste et immuable. Le reniement d'Annie par sa fille Sarah Jane, qui va jusqu'à masquer ses origines (« Pourquoi es-tu ma mère ? Je préfèrerais être morte ! »), donne lieu aux scènes les plus poignantes du film. Annie en mourra

de chagrin et si lors de ses fastueuses funérailles, ponctuées par le negro spiritual chanté par Mahalia Jackson, la fille noire se repent vis-à-vis de la mère, rien ne nous assure qu'elle accepte sa condition, il est vrai, extrêmement difficile : si les deux mères cohabitent plutôt bien, Lora ne s'intéresse nullement à ce que ressent ou pense Annie et quand le fiancé de Sarah Jane, Frankie, apprend qu'elle est noire, il n'aura d'autre réaction que de la frapper …

Sirk possède un grand art de l'installation des situations : tout est dit, dès le magnifique générique et les premières scènes : enfants, Susie est déjà une fillette joueuse et fragile alors que Sarah Jane, bien que du même âge, semble beaucoup plus mûre et déjà déchirée par ses origines.
Le deuxième type de relation qui intéresse le cinéaste est celui des rapports entre mères et filles. Lora, actrice à la carrière florissante, face aux difficultés relationnelles qu'elle rencontre avec sa fille Susie qui lui reproche de l'avoir délaissée, finit par lui sacrifier l'amour de Steve. Mais il semble que les preuves d'amour soient trop tardives pour la jeune fille.

Il y a donc un double mélodrame dans *Mirage de la vie*. Cinéaste du mélo s'il en est, Sirk suscite l'admiration de Godard et de Fassbinder. Ce dernier considère *Mirage de la vie* comme le chef-d'œuvre de Sirk, « film grandiose et fou sur la vie et la mort, et sur l'Amérique ». Ce qu'il aime aussi dans *Mirage de la vie*, c'est qu'il s'agit d'un film sur les conditions des femmes, qui en dehors de la séduction ou de la cuisine, peinent à trouver une place plus valorisante au sein de la société américaine de l'époque.

Sirk, comme dans tous ses films, porte ici une attention particulière aux couleurs, vives et chatoyantes, hautement symboliques. Elles participent à la construction des archétypes des personnages d'Hollywood, qui, depuis des décennies, imite la vie pour en tirer le plus spectaculaire. « Imitation of life », le titre original, est celui de la chanson de Nat King Cole, véritable leitmotiv du film, qui participe de son puissant charme.

Biographie et filmographie p. 128.

SOURCES

Cinéma Image et son N° 373
Cahiers du Cinéma N° 628
Positif N° 539

LUNDI 23 AVRIL 2012 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Jane Eyre
de Robert Stevenson
(1944)
USA / NB / 105'

Réalisation : Robert Stevenson
Scénario : Aldous Huxley, John Houseman
d'après Charlotte Brontë
Photographie : George Barnes
Musique : Bernard Herrmann

INTERPRETATION

Edward Rochester : Orson Welles
Jane Eyre : Joan Fontaine
Adèle Varens : Margaret O'Brien
Dr Rivers : John Sutton
Helena : Elizabeth Taylor

Jane Eyre est une orpheline élevée durement par sa tante et au sein des écoles de charité. Jeune adulte, elle devient gouvernante au manoir de Thorfield Hall et tombe amoureuse du maître de maison, Edouard Rochester. Mais ce dernier est marié, et sa femme, séquestrée dans le grenier.

Robert Stevenson adapte avec brio le roman de Charlotte Brontë, sorti en Angleterre en 1847, drame romantique fortement autobiographique. Transcrire au cinéma une telle œuvre n'est pas chose simple, au vu de la densité du roman. Plusieurs cinéastes ont tenté l'exercice : la première version connue date de 1915 et est signée Travers Vale. Une dizaine d'adaptations suivront, la dernière en date étant celle de Cary Fukunaga, sortie en 2011.

Selon plusieurs critiques et historiens du cinéma, l'adaptation de Stevenson serait la meilleure. Il se fait aider de l'écrivain Aldous Huxley, auteur du célébrissime *Meilleur des Mondes*, qui accepte d'écrire le scénario, et « retaille » ainsi l'œuvre initiale pour le cinéma, la rendant « adaptable » à l'écran sans la dénaturer. Ainsi, si le film passe sous silence certains personnages et accorde moins de place à l'enfance de Jane Eyre que dans le roman, il retranscrit parfaitement bien l'essentiel, l'esprit tragique et romantique de la vie de l'héroïne. Stevenson apporte une touche « gothique » au film, par l'utilisation du brouillard, ce qui confère un aspect expressionniste au film. Il semblerait que cela soit le fait d'Orson Welles, à qui Stevenson aurait demandé des conseils. Certaines scènes de *Jane Eyre* ressemblent à s'y méprendre à certaines autres du futur *Othello* (1952) ou *Macbeth* (1948) d'Orson Welles, notamment quand il filme de près les pierres du château dans la brume.

C'est également par sa prestation d'acteur qu'Orson contribue à la qualité du film, donnant à Rochester toute son ambiguïté, son mystère, sa complexité. Quant à Joan Fontaine, elle semble taillée pour ces grands rôles romantiques et est une poignante Jane Eyre. La musique de Bernard Herrmann, alors tout jeune compositeur appelé à une très grande carrière, apporte beaucoup à l'œuvre. Et c'est avec plaisir que le spectateur découvre les débuts de Liz Taylor, qui n'est pas encore le monstre sacré qu'elle allait devenir, vu qu'elle n'a que onze ans, mais dont le visage accroche déjà particulièrement bien la lumière.

Robert Stevenson (1905 - 1986)

Cinéaste américain d'origine britannique. Il est né à Buxton, dans le Derbyshire, et, jeune homme, fait de brillantes études à Cambridge. Puis il devient illustrateur. Il est également attiré par le cinéma, et réalise son premier film en 1932 en Angleterre. Il se fait remarquer en 1936 grâce à *La Rose des Tudor* (*Tudor rose*), un film historique par lequel il fait preuve d'une bonne maîtrise de la mise en scène. Il réalise ensuite, en 1936, une bonne adaptation du livre de Rider Haggard, *Les Mines du Roi Salomon* (*King Solomon's Mines*).
Le producteur David O. Selznick lui propose un contrat et Stevenson part pour Hollywood, avec son épouse Anna Lee, en 1939. Il y réalise *Back Street*, en 1941, dans lequel il dirige avec brio Charles Boyer et Margaret Sullavan.
Ses talents d'illustrateur sont remarqués et il signe un excellent contrat chez Walt Disney en 1956. Ses meilleures collaborations avec le Studio sont *Mary Poppins* (1964), qui lui vaut d'être nomminé pour l'oscar du meilleur réalisateur. On retient ensuite de sa filmographie *Le Fantôme de Barbe-Bleue* (*Black-beard's Ghost*) (1968) et *L'Apprentie sorcière* (*Bedknobs and Broomsticks*) (1971)

Filmographie sélective

1932 : Happy Ever After
1933 : Falling for You
1936 : Marie Tudor (Tudor Rose)
1936 : Les Mines du Roi Salomon (King Solomon's Mines)
1936 : Cerveaux de rechange (The Man Who Changed His Mind)
1941 : Back Street
1943 : Jane Eyre
1964 : Mary Poppins
1968 : Le Fantôme de Barbe-Bleue (*Black-beard's Ghost*)
1971 : L'Apprentie sorcière (*Bedknobs and Broomsticks*) (1971)

SOURCES

Fiche cinéma éd° Gaumont
Dictionnaire du cinéma, sous la dir° de Jean-Louis Passek, Larousse, Paris, 2001
Site internet du ciné club de Caen

LUNDI 30 AVRIL 2012 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Il était une fois dans l'ouest (*C'era una volta il west*)
de Sergio Leone
(1969)
Italie / couleurs / 164'

Scénario : Sergio Leone et Sergio Donati
D'après une histoire originale de Sergio Leone, Dario Argento et Bernardo Bertolucci
Producteur : Fulvio Morsella
Directeur de la photographie : Tonino Delli Colli
Musique : Ennio Morricone
Monteur : Nino Baragli
Décorateur/Costumier : Carlo Simi

INTERPRETATION

Frank : Henry Fonda
Jill McBain : Claudia Cardinale
L'homme à l'harmonica : Charles Bronson
Manuel Gutierrez (dit "Cheyenne") : Jason Robards
Morton : Gabriele Ferzetti
Brett McBain : Frank Wolff
Le Shériff : Keenan Wynn

Dans une gare perdue de l'Ouest, "l'Homme" abat trois bandits venus l'attaquer.
Dans une ferme voisine, les tueurs de Frank exterminent Monsieur MacBain, propriétaire d'un point d'eau, et ses trois enfants, détruisant ainsi son projet de vie avec sa femme Jill, ancienne prostituée de la Nouvelle Orléans.
Frank agît sous les ordres de Morton, infirme cupide et directeur d'une compagnie de chemins de fer, qui convoite les terres de MacBain. Les bandits détournent les soupçons en attribuant le crime à un aventurier, Cheyenne, rapidement arrêté.
Mais « l'Homme » rétablit son innocence et part avec lui à la poursuite de Frank, jouant sur son harmonica, un refrain de vengeance…

Sergio Leone nous offre ici un western cruel dans lequel sadisme et vengeance sont rois.
Les scènes de violence explosives sont entrecoupées de très longues séquences basées sur des détails sonores et visuels : de la goutte d'eau qui tombe à la girouette qui tourne, en passant par la mouche qui vole. Ce souci du détail se retrouve également dans l'utilisation de gros plans très précis sur les personnages, notamment sur leurs regards et leurs armes à feu, synecdoques parfaites, nous présentant tour à tour l'expression de la vengeance (les yeux) et l'outil qui sert à l'appliquer (l'arme à feu).
Cette présentation des protagonistes par l'accentuation de ces deux éléments n'est pas sans rappeler l'expression "oeil pour oeil dents pour dents" qui colle parfaitement à l'esprit du film. En effet dans *Il était une fois dans l'Ouest*, la vengeance est la seule justice, elle est cautionnée et mise en exergue par la musique de Morricone qui donne une teinte sonore à cette vendetta ambiante.
Les séquences de duel sont bien entendu très travaillées, très soignées. L'esthétique y est superbe, le thème de la vengeance de Morricone, son air lancinant d'harmonica et son intensité chorégraphient le duel final tel un ballet, les deux hommes semblant effectuer une danse rituelle

avant cet affrontement inévitable. Pour donner de la force à ces scènes, Leone enchaîne les plans d'ensemble et les gros plans en les entremêlant, donnant tour à tour le point de vue de Frank et celui d'Harmonica, comme on filmerait une danse.
Les gros plans sur les visages des deux personnages donnent lieu à des nuances et à une précision des expressions faciales, les frémissements d'un sourire et les plissures au coin de leurs yeux démontrent toute la complexité de la confrontation vengeresse.
Au-delà de la violence, le thème de l'innocence perdue est abordée et porte le lyrisme de ce film, lyrisme accentué par l'expression présente sur le visage du jeune McBain lorsqu'il prend conscience de la mort de sa famille et de l'imminence de la sienne.
Plus tard dans le film le gros plan sur la montre de Jill place cette tragédie sous la pression du temps. Elle est arrivée trop tard pour vivre sa vie rêvée avec son mari, ses enfants ont été arrachés trop tôt à la vie, mais combien de temps reste-t-il avant que la vengeance remplace l'innocence dérobée ?
Le temps lie les deux thèmes, Leone le sert par ses flashbacks distillés, comme les pièces d'une histoire éparpillées tout le long du film.

Avec *Il était une fois dans l'Ouest*, Leone arrive à l'apogée de son propre genre. Ce qui devait juste être un amortissement financier pour la Cinecittà, est devenu par la surenchère, une transcendance du Western en annihilant ses codes et sa rhétorique.
Le cinéma critique par le biais d'un genre international était un pari risqué, quelque chose que Hollywood n'aurait pas pu faire par manque de détachement.
Même s'il prend le contre-pied du Western classique Leone offre avec ce film un hommage à John Ford. En tournant certaines scènes à Monument Valley, d'une part et surtout en offrant un rôle inhabituel à Henry Fonda, l'acteur fétiche de Ford, qui évolue ici, dans une transposition noire et moderne du culte *My Darling Clementine.*

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 au 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 celles 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 en prolongeant ce film de deux autres, *Et pour quelques Dollars de plus* (1965) et *Le Bon, la brute et le truand* (1966) formant alors sa trilogie culte dite des dollars. 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 une ampleur spatio-temporelle peu commune dans le monde du Western-Spaghetti.
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 » pour qualifier le Western italien et notamment celui de Leone.

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 qu'on qualifie de « Western Opéra ».
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 : grandiose et intime, violent et poétique, réaliste et onirique, américain et latin… Sa construction expérimentale n'a d'égal 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…
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. »

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*)

SOURCES
Dictionnaire du Cinéma, Larousse : 2001, Jean-Loup Passek
Le Monde, n° du mercredi 3 mai 1989, Jacques Siclier
Cahiers du Cinéma n°359, 589, 216
Site internet du ciné-club de Caen

LUNDI 07 MAI 2012 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Si Paris l'avait su ! (*So long at the fair*)
de Terence Fisher et Antony Darnborough
(1950)
USA NB 86'

Réalisation : Terence Fisher et Antony Darnborough
Scénario : Hugh mills et Antony Thorne
Photographie : Reginald Wyer
Musique : Benjamin Frankel

INTERPRETATION

Vicky Barton : Jean Simmons
George Hathaway : Dirk Bogarde
Johnny Barton : David Tomlinson
Docteur Hart : André Morell
Narcisse : Marcel Poncin
Madame Hervé : Cathleen Nesbitt

Une jeune anglaise, Vicky Barton, et son frère John, arrivent à Paris à la veille de l'ouverture de l'Exposition Universelle de 1889. Tout s'annonce pour le mieux pour la jeune Vicky qui meurt d'impatience de visiter Paris et de découvrir l'Exposition. Mais le lendemain de leur installation à l'hôtel, John a disparu. Et tout le monde prétend que la jeune fille est arrivée seule…

Complètement inédit en France, pas même cité dans le dictionnaire du cinéma, ce film de Terence Fisher est pourtant un film remarquable. Quelques années avant les films d'épouvante qui ont fait sa réputation, il signe ce thriller en costumes des plus plaisants. Dans une reconstitution réussie de Paris à la fin du 19e siècle, il nous emmène dans l'effervescence apportée par l'ouverture de l'Exposition Universelle qui a pour star absolue la tour Eiffel.
Après une soirée à Montmartre et au Moulin rouge, le frère et la sœur se rendent chacun dans leur chambre. Mais le lendemain, John a disparu, sa chambre elle aussi a disparu, et les tenanciers de l'hôtel assurent que Vicky est arrivée seule. Or elle est complètement dépendante de son frère aîné, qui garde notamment les cordons de la bourse pour les deux. Il apparaît même inconvenant pour une jeune fille de voyager ainsi seule, et on redoute pour elle de mauvaises rencontres. Paris devient dès lors un endroit étrange et inquiétant, et le fait que les dialogues en français ne soient pas sous-titrés renforce encore cette impression d'isolement et d'incompréhension pour la pauvre demoiselle Barton. Sa seule visite de l'exposition n'est en aucun cas joyeuse puisqu'elle s'y rend dans l'espoir de retrouver un témoin qui pourrait certifier qu'elle est arrivée avec son frère. Mais comble de malchance, ce témoin essentiel disparaît sous ses yeux, victime d'un accident de montgolfière. Le mystère s'épaissit, et le suspense est à son comble lorsque la seule personne qui affirme avoir rencontré le frère, George Hathaway (Dirk Bogarde) se livre à une exploration nocturne des recoins les plus cachés de l'hôtel. Ce jeune Anglais habite Paris, à Montmartre, où il a installé son atelier d'artiste. En véritable chevalier servant il va, contre l'avis de tous, accompagner la jeune fille dans sa recherche de la vérité. Celle-ci éclatera enfin, dans un dénouement qui montre qu'à cette époque déjà, le mensonge d'Etat pour cause économique existait…
Terence Fisher maîtrise parfaitement son sujet. Sous la beauté artificielle de Paris, se noue une intrigue qui nous tient en haleine tout au long du film. Le rythme avec lequel il distille les indices et les signes est parfait, et quelques répliques ou situations ne manquent pas d'humour. Cinq ans

après la sortie de ce film, Alfred Hitchcock reprit cette intrigue policière dans un épisode de la série « Alfred Hitchcock présente ».

Terence Fischer (1904-1980)

Terence Fisher est né à Londres en 1904. Son père décède lorsqu'il est très jeune et il est alors placé dans une institution religieuse. A 16 ans, il s'engage dans la marine marchande, seul moyen pour lui de sortir du pensionnat. Il sillonne alors les mers du monde pendant plusieurs années, avant d'entrer au Shepherds Bush Studios à Londres, d'abord comme clapman, puis comme assistant monteur et enfin comme monteur. Dans les années 40 il entre à la Rank où il réalise une série de films mélodramatiques. Il signe en 1950 son premier film important, *Si Paris l'avait su* (So long at the fair) avant d'être engagé par la Hammer films, jeune et modeste maison de production à qui Fisher va apporter succès et notoriété. Il change complètement de style et commence une série de films d'épouvante à petit budget. En 1957, et après le succès d'un film de monstre (*Le Monstre* de Val Guest), la Hammer rachète les droits de production de deux séries fantastiques : Frankenstein et Dracula et confie à Fisher le soin de réaliser *Frankenstein s'est échappé.* Il revisite le mythe en jouant sur les couleurs et en choisissant des décors réalistes. Le succès est immédiat et Fisher va confirmer son talent pour ce genre cinématographique en réalisant peu après le premier de la série des Dracula. Celui-ci se distingue par une approche esthétique novatrice pour le genre fantastique : le sang apparaît à l'écran, de même que Dracula porte, pour la première fois au cinéma, des canines prééminentes. Il va aussi révéler deux acteurs, Peter Cushing (Frankenstein) et Christopher Lee (Dracula) que l'on retrouvera dans un bon nombre de ses réalisations. Il va ainsi tourner 5 Frankenstein, 3 Dracula, et explorer toujours avec succès d'autres personnages célèbres du fantastique : la momie (*La Malédiction des pharaons*), le docteur Jekill (*Les Deux Visages du Docteur Jekill*), le loup-garou (*La Nuit du Loup-garou*), *Le Fantôme de l'opéra*, etc. Il réalise son dernier film, *Frankenstein et le monstre de l'enfer* en 1973, date à laquelle il arrête le cinéma après une suite d'accidents et de problèmes de santé. Ce cinéaste du « cinéma gothique » a quitté ce monde en 1980.

Filmographie

1948 : Le Mystère du camp 27
Colonel Bogey
Song of Tomorrow
To the Public Danger
1949 : Marry me
Egarement (The Astonihed Heart)
1950 : Si Paris l'avait su (So long at the Fair)
1951 : Home to danger
1952 : Distant Trumpet
The Last page
Wings of danger
1954 : Meurtres sans empreintes (The Stranger came home)
1957 : Frankenstein s'est échappé
1958 : Le Cauchemar de Dracula
La Revanche de Frankenstein
1959 : Le Chien des Baskerville
La Malédiction des Pharaons (The Mummy)
Les Etrangleurs de Bombay
1960 : Les Maîtresses de Dracula (The Brides of Dracula)
Le Serment de Robin des bois (The Sword of Sherwood Forest)

1962 : Sherlock Holmes et le collier de la mort
1964 : La Gorgone
Dracula, prince des Ténèbres
1966 : L'Ile de la terreur (Island of Terror)
1967 : Frankenstein créa la Femme
1969 : Le Retour de Frankenstein
1973 : Frankenstein et le monstre de l'enfer

SOURCES

Dossier distributeur
Dictionnaire du cinéma (éditions 2001)Larousse
L'Encyclopédie du cinéma Roger Boussinot
Encinematheque.net

VENDREDI 11 MAI 2012 - 20H30 - MEDIATHEQUE F. MITTERRAND

Cycle cinéma muet

Soirée proposée en partenariat avec la Médiathèque François Mitterrand
Entrée libre et gratuite

Sélection de courts métrages de Buster Keaton

Fatty cuisinier (*The Cook*)
de Buster Keaton
(1918)
USA / NB / 18'

Réalisateur : Roscoe Fatty Arbuckle
Scénario : Roscoe Fatty Arbuckle
Producteur : Joseph Schenck
Directeur de la photographie : George Peters
Montage : Herbert Warren

INTERPRETATION

Fatty, chef cuisinier : Roscoe Fatty Arbuckle
Commis de cuisine, serveur : Buster Keaton
Le truand : Al St. John
La caissière : Alice Lake

Dans un restaurant, Fatty, chef cuisinier et Buster Keaton, serveur, redoublent d'habilité et de jonglerie pour effectuer leur travail. Quand, soudain, un truand (Al St. John) arrive pour dérober la caisse, une bagarre éclate, laissant libre court à toutes les fantaisies de cette drôle d'équipe…

On a longtemps considéré *Fatty cuisinier* comme perdu, ou n'ayant jamais existé. C'est en 1996 en Norvège que le film est retrouvé, incomplet et fragmenté.Il représente la toute première vague de collaboration entre Fatty et Keaton qui s'en donnent ici à cœur joie !
Les pitreries sont hilarantes, toujours recherchées et parfaitement chorégraphiées. Les scènes de cuisine et de service entre Keaton et Fatty sont un vrai régal (la parodie de la danse de Theda Bara dans *Salomé* de William Fox est un vrai morceau de bravoure).
On notera également la scène des spaghettis et les fantastiques trouvailles de méthodes de dégustation expérimentées par les acteurs.
La deuxième partie du film est en deçà de la première, à cause notamment des scènes manquantes, mais comporte son lot de petites perles, avec par exemple la participation délirante d'un chien et de quelques chèvres…

La Maison démontable (*One week*)
de Buster Keaton
(1920)
USA / NB / 22'

Réalisation : Buster Keaton et Edward F Cline
Scénario : Buster Keaton et Edward F Cline
Production : Joseph Schenck
Directeur de la photographie : Elgin Lessley

INTERPRETATION

Le jeune marié : Buster Keaton
La mariée : Sybil Seely
Le déménageur : Joe Roberts

Le jeune Buster vient de se marier. Son oncle lui lègue en cet heureux jour, un terrain et une maison en kit. Un homme se sent délaissé par ce mariage, par jalousie il va saboter la construction de la maison. Le résultat chaotique de la demeure laisse la place à une semaine de mésaventure, la vie quotidienne et un bricolage hasardeux ne faisant pas tout à fait bon ménage…

Certains films de Keaton abordent le mariage comme un aboutissement qui met fin aux conflits (*Le Cadet d'eau douce*). D'autres, tels *La Maison démontable*, s'en servent de point de départ. Ici, l'union c'est la difficulté de la vie en couple, les problèmes de l'intimité et l'impossibilité de construire quelque chose à deux. C'est le cas de leur demeure invraisemblable, condamnée par un sabotage avant même d'avoir été achevée.
Son élégance oscille entre l'absurde et l'abstrait, son asymétrie la rendant vivante, inquiétante et imprévisible. La construction de cette maison est issue d'un amour interne et d'une malveillance externe, cette contradiction explique la malformation.
Keaton ne fait pas que jouer avec l'humour absurde, il offre au spectateur des scènes subtiles. On pense notamment au moment où la mariée se penche, nue, de son bain, le caméraman cache l'image avec sa main et la jeune femme le remercie d'un clin d'œil. On passe donc d'une interaction décor/personnage très présente à une interaction entre acteurs et techniciens, tout aussi intéressante.

L'Epouvantail (*The Scarecrow*)
de Buster Keaton
(1920)
USA / NB / 20'

Réalisation : Buster Keaton et Edward F Cline
Scénario : Buster Keaton et Edward F Cline
Production : Joe Schenck
Direction de la photographie : Elgin Lessley

INTERPRETATION

Ouvrier agricole 1 : Buster Keaton
Ouvrier agricole 2 : Joe Roberts
La fille du fermier : Sybil Seely
Le fermier : Joe Keaton
Al St John : Le motocycliste

Deux ouvriers agricoles partagent une maison habilement aménagée, dans laquelle tout tient en une seule et même pièce. Seul soucis : les deux hommes sont amoureux de la même femme, la fille du fermier. Ce dernier semble, lui, tout à fait opposé à ces flirts.

Ce court de Keaton puise toute sa force dans l'agencement ingénieux et excentrique de cette maison qui tient en une seule pièce. Ce système astucieux inspiré des plans de Rude Goldberg nous laisse à mi-chemin entre le rire et le respect face à une telle imagination.
La rivalité amoureuse entre les deux compères donne lieu à une série de courses poursuites et de cascades en tous genres. On retrouve une nouvelle fois le chien féroce de Keaton, Luke, qui, malheureusement pour Joe Roberts, sait grimper aux échelles ! Buster Keaton donne tout son sens au titre du film lors de son imitation de l'épouvantail, bijou de drôlerie.

Malec, champion de tir (*The High sign*)
de Buster Keaton
(1921)
USA / NB / 21'

Réalisation : Buster Keaton et Edward Cline
Scénario : Buster Keaton et Edward Cline
Production : Joe Schenck
Directeur de la photographie : Elgin Lessley

INTERPRETATION

Notre héros : Buster Keaton
Miss Nickelnurser : Bartine Burkett
Le méchant : Charles Dorety
L'homme sur le champ de tir : Al St. John

« Our Hero came from Nowhere he wasn't going Anywhere and got kicked off Somewhere »
Notre Héros ne venait de nulle part, il n'allait nulle part et échoua quelque part. Sans but il se dirige dans un stand de tir après avoir dérobé son pistolet à un policier. Il se retrouve rapidement engagé, à la fois pour tuer un homme, mais aussi pour le défendre…

Keaton sort ce film en 1921 par défaut, il ne le trouve pas intéressant et le garde donc de côté pendant quelque temps. Blessé et ne pouvant pas tourner, il finit par le présenter au public afin de garder un rythme de sortie. *Malec Champion de tir* est donc le premier film de la longue série des « Malec ». Un peu différent de ses courts précédents, ce film comporte des éléments nouveaux, qui n'avaient pas encore été exploités dans la filmographie de Keaton. Il utilise en effet des gags surréalistes, notamment lorsqu'il peint un portemanteau ou une pipe et que ses peintures prennent forme. On retrouve tout de même des thèmes qui lui sont chers comme celui de la maison. Celle-ci ne tient pas en une seule pièce, elle n'est pas difforme, mais est pleine de passages secrets, de trappes et autres cachettes. Chaque partie de la maison est un vrai coffre à magicien et permet un

jeu de chat et de souris avec les gangsters pour lequel Buster Keaton excelle. Il déambule à sa manière et ruse dans cette société dure et cruelle dont on peut se moquer, en imitant le vautour par exemple…

Buster Keaton (1895 - 1966)

Buster Keaton est né avec le cinéma dans une petite ville du Kansas, dans une famille d'acrobates et de comédiens. Il débute très vite sur les planches, à l'âge de trois ans, dans un numéro de ses parents. Grâce à ces spectacles parentaux il parvient à une certaine notoriété à Broadway, et commence à travailler avec Roscoe Fatty Arbuckle (la série des Fatty). Dès ces premiers films, Keaton montre un vif intérêt pour la technique, les décors, la mise en scène, le montage. Il devient rapidement assistant metteur en scène. En 1918 il est mobilisé et passe plusieurs mois en France. A son retour aux Etats Unis, il suit son ami Fatty à la Paramount, où il voit la possibilité d'une relative indépendance. Le producteur Joseph M. Schenck crée les « Buster Keaton comedies » et en donne la responsabilité à Keaton. C'est ainsi que l'enfant de la balle réalise ses premiers courts-métrages dont *La Maison démontable*, et la série des *Malec*. La reconnaissance est immédiate : Keaton devient une star, l'égal de Chaplin ou de Harold Llyod. Au fur et à mesure de ses nouvelles productions, il affine son personnage, son jeu, et prend en charge ses films dans leur globalité, en collaboration avec Eddie Cline : écriture, décors, montage, etc.

Les films sortent à la cadence régulière d'un court tous les deux mois. Fort de ce succès qui ne se dément pas, Keaton se lance alors dans le long métrage en 1922 avec *Les Trois Ages*. Le succès est retentissant, et il continue avec les chefs-d'œuvre que sont *Le Navigateur, Le Mécano de la Général, Cadet d'eau douce* et *Le Caméraman.*

L'arrivée du parlant va sonner la fin de son œuvre personnelle et de son succès. Il perd son indépendance en 1930 lorsque Joseph Schenck le fait « passer » à la MGM. Keaton n'est ni propriétaire ni actionnaire majoritaire de sa compagnie et il est impuissant lorsque la mécanique toute puissante du grand studio dissout son équipe avec qui il avait noué des relations de confiance et d'amitié. Ses films parlants sont une catastrophe pour Keaton qui semble avoir perdu toute son âme et tout son talent.

C'est aussi à ce moment là que sa vie privée se complique, lorsque sa femme Natalie Talmadge obtient le divorce qui le ruine et le sépare de ses deux enfants. Ses mariages suivants ne seront pas plus heureux et Keaton trouvera un réconfort illusoire dans l'alcool, qui finira par le détruire. Seuls quelques travaux alimentaires (spots publicitaires, cirque) lui permettront de survivre. En 1957 il est conseiller pour le film de Sidney Shelton *L'Homme qui n'a jamais ri* (The Buster Keaton story) et il apparaît dans un certain nombre de films comme *Boulevard du Crépuscule* de Billy Wilder ou *Limelight* de Chaplin.

On redécouvre et réhabilite Keaton dans les années 60 lorsqu'il publie son autobiographie mais le mal est fait et il meurt le 1er février 1966.

Filmographie

1917 :
Fatty boucher (*The butcher Boy*)
Fatty chez lui (*The Rough House*)
La Noce de Fatty (*His Wedding Night*)
Fatty docteur (*Oh, Doctor!*)
Fatty à la fête foraine (*Coney Island*)
Fatty m'assiste (*A Country Hero*)
1918 :
Fatty bistro (*Out West*)
Fatty groom (*The Bell Boy*)
La Mission de Fatty (Moonshine)

Fatty à la clinique (*Good Night, Nurse!*)
Fatty cuisinier (*The Cook*)
Fatty cabotin (*Back stage*)
1919 :
Un Garçon séduisant (*The Hayseed*)
1920 :
Le Garage infernal (*The Garage*)
The Saphead
La Maison démontable (*One Week*)
Malec champion de golf (*Convict 13*)
L'Epouvantail (*The Scarecrow*)
1921 :
La Voisine de Malec (*Neighbors*)
Malec chez les fantômes (*The Haunted House*)
La Guigne de Malec (*Hard Luck*)
Malec champion de tir (*The « High Sign »)*
Malec l'insaisissable (*The Goat*)
Frigo Frigoli (*The Play House*)
Frigo capitaine au long cours (*The Boat*)
1922 :
Malec chez les indiens (*The Paleface*)
Frigo déménageur (*Cops*)
Le 9e mari d'Eléonore(*My Wife's relations*)
Malec forgeron (*The Blacksmith*)
Frigo l'esquimau (*The Frozen North*)
Grandeur et décadences (*Daydreams*)
Frigo à l'Electric Hôtel (*The Electric House*)
Malec aéronaute (*The Balloonatic*)
Frigo et la baleine (*The Love Nest*)
1923 : Longs métrages :
Les Trois âges (*Three Ages*)
Les lois de l'Hospitalité (*Our Hospitality*)
1924 :
Sherlock Junior
La Croisière du navigateur (*The Navigator*)
1925 :
Fiancées en folie (*Seven Chances*)
Ma vache et moi (*Go West*)
1926 :
Le Dernier round (*Battling Butler*)
Le Mécano de la « Général » (*The General*)
1927 :
Campus/ Vive le sport (*College*)
1928 :
Cadet d'eau douce (*Steamboat Bill, Jr*)
L'Opérateur (*The Cameraman*)
1929 :
Le Figurant (*Spite Marriage*)

SOURCES

Cahiers du cinéma N° 130
Catalogue Festival de La Rochelle 2011

Lundi 14 mai 2012 - 19h30 - CINEMAS STUDIO

Festival Désir désir(s)

Carmen Jones
de Otto Preminger
(1954)
Etats-Unis / NB / 107'

Scénario : Harry Kleiner
d'après le roman *Carmen* de Prosper Mérimée
d'après la comédie musicale *Carmen* de Oscar Hammerstein
d'après l'opéra comique *Carmen* de Georges Bizet
Producteur : Otto Preminger
Assistant réalisateur : David Silver et Donald Torpin
Directeur de la photographie : Sam Leavitt
Musique : Georges Bizet (opéra *Carmen*) et adaptation jazz de Herschel Burke Gilbert
Monteur : Louis Loeffler
Décorateur : Claude Carpenter
Costumier : Mary Ann Nyberg
Chorégraphe : Herbert Ross

INTERPRETATION

Carmen Jones : Dorothy Dandridge
Joe : Harry Belafonte
Cindy Lou : Olga James
Frankie : Pearl Bailey
Myrt : Diahann Carroll
Rum : Roy Glenn
Dink : Nick Stewart
Husky Miller : Joe Adams

Joe est caporal à la base militaire de Jacksonville, où Cindy Lou, sa fiancée, vient lui faire la surprise de sa visite. Fou de joie il oublie pour un temps ses obligations et passe un doux moment avec elle, au réfectoire de la caserne. Carmen Jones, est une séduisante et provocante plieuse de parachute, venue au réfectoire, afin de trouver un homme pour danser.
Joe lui plait, mais il n'a d'yeux que pour sa compagne et repousse ses avances.
Elle continue cependant sa parade séductrice, allant même jusqu'à se battre avec une rivale.
Le sergent Brown, non sans félonie, donne la mission à Joe de raccompagner cette causeuse de trouble à Masonville où il doit la livrer aux autorités.
Sur le trajet cette dernière use de tous ses charmes pour amadouer son geôlier et finit par le convaincre de s'arrêter chez sa grand-mère pour la nuit. Le lendemain, elle a disparu et Joe est mis en prison pour avoir failli à sa mission. A sa sortie il quitte sa fiancée, bien décidé à retrouver sa sulfureuse amante qui a entre temps épousé un boxeur…

« L'idée de transposer le livret de *Carmen* dans l'Amérique actuelle, avec une troupe d'interprètes noirs me fascinait littéralement » confiait Preminger après la sortie du film.

Il entreprend donc, en 1954, l'adaptation de l'œuvre de Prosper Mérimée et de l'opéra de Henri Meilhac, Ludovic Halévy et Georges Bizet. Mais les héritiers de ce dernier jugent *Carmen Jones* trop librement adapté et empêchent sa sortie en France, où le film sera « boudé » jusqu'en 1981. Il remporte pourtant un franc succès aux Etats-Unis et on verra même Georges Cravenne (créateur des Césars du cinéma) à l'avant première.
Malgré cette interdiction de diffusion en France, aucun cinéphile n'a protesté, laissant le film aux oubliettes et aux séances frontalières belges durant des années. Paradoxalement, « grâce » à cette interdiction, le film était déjà culte avant sa sortie en France en 1981.

Cette forme d'adaptation a fortement déplu aux puristes qui y voyaient une dénaturation de l'œuvre européenne. Pourtant, le thème de la femme et de son pantin prend toute son ampleur dans ce sud des Etats-Unis de 1945, qui ne semble pas être concerné par la guerre. C'est une civilisation aux passions fortes, aux personnages assoiffés de liberté (référence aux prémisses du mouvement pour les droits civiques ?).

La photographie du film est superbe, d'un orangé qui nous plonge dans la torpeur des personnages et dans la chaleur du sud des Etats-Unis.
Contrairement aux détracteurs, nous pouvons dire que la musique de Bizet est ici sublimée, elle est épurée de tous les tics et de toutes les broderies de l'opéra, dont Preminger a su s'affranchir. Il a transposé cet opéra très français en film américain populaire, un réel « musical » au sens hollywoodien du terme.
Les codes du théâtre sont ici changés en valeurs cinématographiques.
Cette popularité s'explique par la renommée internationale de la musique de Bizet, qui est sifflée aux quatre coins du monde. Preminger a choisi d'utiliser le play-back pour son film, les bandes de chant étant préenregistrées. Dorothy Dandridge (Carmen) et Harry Belafonte (Joe), toujours en action dans le film, sont donc affublés des voix de chanteurs lyriques, ce qui crée un décalage et un mélange des cultures assumés.

Si Otto Preminger fait tous ces choix c'est qu'il peut les faire. En effet il est pour la première fois son propre producteur, ce qui lui laisse une liberté artistique des plus totales.
Ses seules limites sont financières, puisqu'il dispose d'un budget relativement bas pour un projet de cette ampleur, mais aussi temporelles, la Fox lui imposant un délai de tournage de quatre semaines. La mise en scène comporte donc parfois des maladresses, le résultat de certaines scènes n'est pas toujours efficace, mais qu'importe ! L'impureté des scènes couplée à cette musique d'opéra est un duo très efficace. La précipitation de la réalisation plonge le film dans une urgence perceptible, qui colle parfaitement à la ferveur des amants. La sincérité brute des émotions est due au fameux « one scene one cut » qui résonne comme une politique de réalisation sur ce tournage.
En effet Preminger prend le risque artistique de privilégier les très longs plans séquences (en cinémascope) qui offrent à l'image une mobilité, un réel souffle et une fluidité sans pareil.
Le résultat technique est très rigoureux et remarquable, surtout compte tenu des délais.

Du point de vue scénaristique Preminger recentre l'histoire sur le personnage de Carmen. Il affiche au grand jour ce qui était caché, en ellipse, ou tout juste suggéré chez Mérimée et Bizet. Le rapport au couple est concret, on assiste aux différents stades : la séduction, l'érotisme, la fuite, la rupture.

Cette Carmen Jones est moins vulgaire que les autres, elle est radieuse et presque crédule. Elle n'est pas totalement possédée par sa folie, elle sait que son besoin d'indépendance lui sera fatal, elle reste donc lucide sur la possible tragédie de son destin.
Mais elle s'en moque, elle veut vivre tellement fort, qu'elle flirte avec la mort avec sensualité.
Carmen, ici, n'est pas bohémienne et a même des attaches (contrairement à Joe) puisqu'elle vit chez sa grand-mère. Dorothy Dandridge passe outre les conventions du rôle avec intensité, elle

en enterre les clichés et fait peau neuve à cette femme passionnée par l'amour et rattachée à la mort, qui fascine le public depuis plus d'un siècle. C'est une vraie héroïne à la Preminger, on peut la comparer à Stella, Ambre ou encore Diane, autres figures féminines fortes de sa filmographie. Carmen provoque, séduit, au risque d'être victime de ses propres passions.

Otto Preminger, dans *Carmen Jones*, donne au décor un pouvoir de pression, un réel impact sur les personnages, il est ici source de mouvement. C'est d'ailleurs probablement le film le plus animé, le plus physique du réalisateur.
Il laisse de côté la mélancolie et les vieux souvenirs, thèmes souvent abordés dans ses films, et s'ouvre au temps et à l'inconnu. La mise en scène enthousiaste sert la soif de nouveau, de liberté éprouvée par les personnages, avec intensité.
Ce n'est pas un hasard si le film coïncide avec le moment où Preminger devient indépendant et aspire donc à une grande liberté artistique…

Otto PREMINGER (1906-1986)

Otto Preminger est né à Wiznitz, aux confins polonais de l'empire austro-hongrois, dans une famille juive. Son père Markus, brillant procureur de cette ville, est un personnage fier, très attentionné pour ses enfants, qui aura une influence fondamentale pour Otto, lui enseignant en particulier le respect des opinions d'autrui.
Au déclenchement de la première guerre mondiale, Markus Preminger obtient une promotion qui mène la famille à Vienne en 1915. C'est un bouleversement ; plus tard, Otto Preminger déclarera généralement être né à Vienne. Dans les années qui suivent son arrivée, le jeune Otto découvre l'intense vie culturelle viennoise : musées, concerts et surtout théâtre pour lequel il se passionne, quelles qu'en soient les formes, classiques ou modernes. Il conçoit l'ambition de devenir comédien, impressionnant son entourage en déclamant de grandes tirades classiques.
En 1922, à 16 ans, il joue Lysandre dans le Songe d'une nuit d'été. L'année suivante, il est engagé dans la troupe du célèbre Max Reinhardt qui, venu de Berlin, ouvre le théâtre Josefstadt. Par la suite, Otto devient metteur en scène.
En 1930, un industriel de Graz cherche à produire un film et cherche un jeune metteur en scène de théâtre pour le réaliser : ce sera *Die Grosse Liebe* (Le Grand Amour), première réalisation de Preminger.

En 1934, à Hollywood, Joseph Schenck fusionne sa compagnie 20th Century avec la Fox, la hissant à la hauteur des *majors*. Il se lance alors à la recherche de nouveaux talents, aux Etats-Unis comme en Europe. En avril 1935, Otto Preminger quitte Vienne pour un contrat avec la 20th Century Fox, en tant qu'acteur et réalisateur.
Rapidement, Darryl F. Zanuck, qui co-dirige d'une main de fer la société (avec Schenck) met Preminger à l'épreuve. Celui-ci s'en tire honorablement, mais son caractère indépendant l'amène à être renvoyé par Zanuck. Il part alors pour Broadway, où il connaît un certain succès dans la mise en scène et le jeu. C'est là qu'en 1941, un écrivain d'Hollywood , impressionné, lui propose de jouer le rôle d'un nazi dans le film *Pied Piper*… produit par la 20th C Fox : Zanuck ne peut s'y opposer car il est absent, s'étant engagé dans l'armée.
De nouveau dans les murs, Preminger réalise *Margin for error* et *In the Meantime*, mais c'est avec *Laura* qu'il connaît son premier grand succès et commence à conquérir son indépendance artistique en tant que réalisateur, affirmant son style marqué par les travellings qui talonnent les personnages avec une grande précision. Par la suite, il a parfois présenté ce film comme le premier de sa carrière.

Dès lors, il devient un cinéaste et un producteur prolifique. Il trace une œuvre largement consacrée au problème de la construction de la vérité : c'est le cinéaste des fausses évidences et des vraies manipulations, de la confrontation des points de vue. Il s'intéresse particulièrement à la façon dont les membres d'une institution forment « en interne » leur position commune (*Tempête à Washington*, *Le Cardinal*). Il est donc naturel qu'il se soit aussi essayé au genre du film de procés (*Autopsie d'un meurtre*).

En 1949, la législation américaine découple la production et la distribution cinématographiques, ce qui permet les productions indépendantes. Preminger saute sur l'occasion pour modifier son contrat avec la Fox : il ne sera pas seulement producteur exécutif pour le compte de Zanuck (comme il l'est déjà depuis *In the Meantime Darling* en 1943), mais producteur tout court, maître des films qu'il réalise (à l'exception de *La Rivière sans retour* et *Condamné au Silence*).
De fait, la liberté d'expression n'a pour lui pas de prix, et sa première production totalement indépendante, *La Lune était bleue* (1953) est l'occasion de s'affronter à la censure : la Catholic Legion of Decency tente de faire interdire le film pour l'utilisation qu'il fait du mot « vierge ». Preminger sort vainqueur de l'affrontement, qu'il renouvellera plusieurs fois en traitant de sujets alors tabous au cinéma : l'addiction à l'héroïne (*L'Homme au bras d'or*), la violence conjugale (*Autopsie d'un meurtre*). Le traitement est parfois incident, comme lorsqu'il montre un bar gay dans *Tempête à Washington*. En pleine période de lutte pour les droits civiques, il adapte deux opéras dont les héros sont noirs : *Carmen Jones* (1954) et *Porgy and Bess* (1959).

Filmographie

1931 : Die Grosse Liebe ou The Great Love
1936 : Under Your Spell
1937 : Charmante famille (Danger, Love at Work)
1938 : Le Proscrit (Kidnapped)
1943 : Margin for Error
1944 : In the Meantime, Darling
1944 : Laura
1945 : Scandale à la Cour (A Royal Scandal)
1945 : Crime passionnel (Fallen Angel)
1946 : Quadrille d'amour (Centennial Summer)
1947 : Ambre (Forever Amber)
1947 : Femme ou maîtresse (Daisy Kenyon)
1949 : La Dame au manteau d'hermine (That Lady in Ermine) - non crédité au générique
1949 : L'Éventail de Lady Windermere (The Fan ou Lady Windermere's Fan)
1949 : Le Mystérieux Docteur Korvo ou Gouffre (Whirlpool)
1950 : Mark Dixon, détective (Where the Sidewalk Ends)
1951 : La Treizième Lettre (The 13th Letter)
1952 : Un si doux Visage (Angel Face)
1953 : La Lune était bleue (The Moon Is Blue)
1953 : Die Jungfrau auf dem Dach
1954 : La Rivière sans retour (River of No Return)
1954 : Carmen Jones
1955 : L'Homme au bras d'or (The Man with the Golden Arm)
1955 : Condamné au silence (The Court-Martial of Billy Mitchell)
1957 : Sainte Jeanne (Saint Joan)
1958 : Bonjour tristesse
1959 : Porgy and Bess
1959 : Autopsie d'un meurtre (Anatomy of a Murder)
1960 : Exodus
1962 : Tempête à Washington (Advise and Consent)

1963 : Le Cardinal (The Cardinal)
1965 : Première Victoire (In Harm's Way)
1965 : Bunny Lake a disparu (Bunny Lake is Missing)
1967 : Que Vienne la Nuit (Hurry Sundown)
1968 : Skido (Skidoo)
1970 : Dis-moi que tu m'aimes, Junie Moon (Tell Me That You Love Me, Junie Moon)
1971 : Des Amis comme les miens (Such Good Friends)
1975 : Rosebud
1979 : La Guerre des otages (The Human factor)

SOURCES

Wikipedia (pages en anglais) article Otto Preminger
Cahiers du cinéma 133 (juillet 1962) – Jean-André Fieschi
Cinéma n°279 (mars 1982) – Joël Magny
Cinéma n°299 (novembre 1983) – Christian Blanchet
Positif n°554 (avril 2007) – Dossier Otto Preminger
Cahiers du Cinéma n°128, 173,278
Avant Scène 211/212

LUNDI 21 MAI 2012 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Le premier Maître (*Pervyy uchitel*)

de Andreï Mikhalkov - Konchalvosky
(1966)
URSS / NB / 90'

Réalisation : Andreï Konchalvosky
Scénario : B. Dobrodeïev
d'après la nouvelle de Tchinguiz Aïtmatov
Images : Gueorgui Rerberg
Décors : M. Romadine

INTERPRETATION

Le maître Diouchen : Bolot Bejsenaliev
Altynaï : Natalia Utevlevna Arinbasarova
Le Baï Nadbeck : Darcoule Kouyoukova

En 1923, dans un petit village loin de Moscou, un ancien soldat de l'Armée rouge devient le messager de la Révolution d'Octobre. Il balaye les idées reçues sur l'instruction en montant une école dans une petite étable et en souhaitant inculquer à des enfants de cinq ans, des valeurs politiques. Secrètement amoureux de la jeune Altynaï, le maître Diouchen tente avant tout, en militant bolchevik qu'il est, de lui enseigner les idées révolutionnaires. L'instruction trouvera finalement son compte, sous le regard du portrait de Lénine, mais à quel prix ?

Autour de ses 30 ans, Konchalosky peint avec le recul d'un demi-siècle l'image de « l'homme soviétique » durant les années 20. Loin du héros de la nouvelle de Tchinghiz Aitmatov, Diouchen est un jeune homme maladroit et solitaire, portant sur ses épaules la future Révolution. Il sera également un précurseur au changement de situation de la femme en poussant Altynaï à venir à l'école. Il ira même jusqu'à se battre physiquement pour son droit à la connaissance. La Révolution naîtra avec difficultés dans le village, entre larmes et hostilités.
Il faut saluer l'esthétisme du film, grâce au regard implacable du cinéaste. Après le générique du début, s'ouvre un plan général sur des montagnes, un vol d'oiseau puis un autre plan de montagnes, différent du premier par son éclairage. Des plans fixes de paysages qui nous émerveillent à chaque image. Konchalovsky joue avec sa caméra admirablement bien, en saisissant les gestes et les regards des acteurs dominants du film : Bolot Bejsenaliev et Natalia Arinbasarova, qui obtiendra la Coupe Volpi pour son rôle de la jeune Altynaï. La mise en scène du cinéaste, donne au film un souffle d'humanisme avec des êtres vivant en accord avec la nature.

Andreï Mikhalkov - Konchalovsky (1937)

Andreï Mikhalkov - Konchalovsky est plongé dès sa naissance dans un univers culturel. Neveu du peintre Piotr Konchalovsky, fils de l'écrivain Serguei Mikhalkov et de la poétesse Natalia Konchalovsky, il étudie le piano

pendant douze ans et sort diplômé du conservatoire de Moscou en 1952. Il arrête ses études de musique après avoir vu le film *Quand Passent les Cigognes* de Mikhaïl Kalatazov et s'oriente vers le cinéma. Il est admis à l'Institut National de la Cinématographie (VGIK) dans la classe de Mikhaïl Romm, réalisateur soviétique. Il en sort diplômé en 1965 et réalise durant son apprentissage un court-métrage : *L'Enfant et le pigeon* ; conte dans lequel un enfant échange un album de timbre contre un pigeon auquel il rend sa liberté. Cette œuvre lui vaudra la récompense du Lion de bronze au Festival des films pour enfants à Venise. Durant ses années d'étude, Konchalovsky participe à l'écriture de nombreux scénarios avec notamment Andreï Tarkovski pour *Antarctique, pays lointain,* qui ne sera jamais réalisé. Les deux hommes se lient d'amitié et Konchalovsky lui écrira le scénario de *Le Rouleau compresseur et le violon.*
Konchalovsky consacra une grande partie de son temps à l'écriture de scénario pour Tarkovski, Abbasov (*Tachkent, ville du pain*), Aïmanov (*La Fin de l'Ataman*) et Okeev (*Le Féroce*).
En 1965, il marque le point de départ de la nouvelle vague de réalisateur soviétique, en adaptant le roman de Tchinguiz Aïtmatov sur les difficultés d'un soldat de l'Armée rouge qui devient instituteur alors que le pouvoir soviétique a du mal à s'implanter. *Le Premier maître,* fait preuve de réalisme et rejette le système implanté à cette époque en ne valorisant pas un possible héroïsme de l'histoire. Il obtiendra le Jussi du meilleur réalisateur étranger ainsi que le Biennale de Venise pour ce film. En 1967, son film *Le Bonheur d'Assia* ne sera que très peu diffusé en URSS car jugé trop réaliste et pessimiste par les autorités.
Suite à cet incident, Konchalovsky s'oriente vers des thèmes plus généralistes et adaptent des romans comme celui de Tourgueniev en 1969 avec *Le Nid des gentilhommes,* et de Tchekhov pour *Oncle Varnia* en 1971. Il touche alors au registre romanesque en y incorporant sa psychologie et confirme son talent pour adapter toute sorte de sujet sur grand écran.
Néanmoins, il rencontra un moindre succès sur *La Romance des amoureux*, en 1974, en tentant d'aborder la solitude d'un jeune soldat, ne connaissant que l'horreur de la guerre. En 1978, il réalise *Sibéria,* qui retrace soixante ans d'histoire de l'Union Soviétique au début du siècle jusqu'aux années 60, en s'appuyant sur le village d'Elan en Sibérie. A travers trois personnages, Konchalovsky exploite différents thèmes sentimentaux, historiques, économiques et sociaux.
En 1984, il part en Amérique où il débute une nouvelle carrière en commençant par *Maria's Lovers,* inspiré d'un roman de Platonov, *Runaway Train* (1985) l'histoire de deux évadés montant à bord d'un train dont le conducteur a perdu le contrôle. Se suivent d'autres super productions comme *Duo pour un soliste* en 1986, et *Le Cercle des intimes* (1992).
Konchalovsky retourne en Russie pour tourner en 1994 une comédie *Rabia, ma poule,* suite du *Bonheur d'Assia*, avant de retourner en 1997 au Etats-Unis pour réaliser *Unis The Odyssey*.

Filmographie

1962 : L'Enfant et la colombe
1965 : Le premier Maître (*Pervyy uchitel*)
1967 : Le Bonheur d'Assia (*Istoriya Asi Klyachinoy, kotoraya lyubila, da ne vyshla zamuzh*)
1969 : Le Nid des gentilhommes
1971 : Oncle Varnia (*Dyadya Vanya*)
1974 : La Romance des amoureux
1979 : Sibériade
1984 : Maria's Lovers
1985 : A Bout de course (*Runaway Train*)
1986 : Duo pour un soliste

1987 : Le Bayou (*Shy poeple*)
1988 : Voyage sans permis (*Homer and Eddie*)
1989 : Tango et cash
1990 : Le Cercle des intimes (*The Inner circle*)
1995 : Rabia ma poule (*Kurochka Ryaba*)
1997 : L'Odyssée (*The Odyssey*)
1998 : St George, the bell and the dragon
2003 : La Maison des fous (*Dom durakov*)
2009 : Gloss

SOURCES :

Dictionnaire du cinéma, sous la direction de Jean-Louis Passek, Larousse, Paris, 2001
Guide des films tome 3, sous la direction de Jean Tulard, Editions Robert Lafont, Paris, 2005
Avant-scène cinéma n°238
Cinéma n°110 n°117 n°251

LUNDI 28 MAI - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Soirée Lionel Tardif, en sa présence

La Fouine
(1967)
Fr. NB 21'

Réalisation et scénario : Lionel Tardif
Scénario : Lionel Tardif
Photographie : Philippe Petit
Musique : Félix Leclerc, Marc Robert et Greeg

INTERPRETATION

Le braconnier : Guy Renard
Jean Claude Baradat
Marc Robert et son orchestre

Un braconnier surnommé « la fouine » voit petit à petit ses bois détruits par les bulldozers pour construire une autoroute.De plus il est traqué par un garde chasse. Un instant il rêve a un univers idyllique.

Le film a été tourné dans la vallée de l'Indre près de Monts. « L'univers poétique de Félix Leclerc et du cinéaste Robert Flaherty m'a donné une direction à creuser qui reste jusqu'à aujourd'hui en filigrane de mes films ».

Le Matin d'Elvire
(1970)
Fr. NB 23'

Réalisation et scénario : Lionel Tardif
Photographie : Claude Beausoleil

INTERPRETATION

Nadia Gato et Patrick Collet

Un jour une jeune peintre reçoit une vision télépathique qui lui permet de trouver la silhouette d'un homme pour l'inscrire dans son tableau. De plus le paysage qu'elle a peint lui évoque un endroit qui ne lui est pas inconnu. Un matin elle part en bicyclette à la recherche de ce lieu. Est-ce un lieu rêvé, ou un endroit de sa petite enfance ? Elle fait un voyage entre ces deux mondes. Au bout du voyage elle se retrouve dans la réalité de son tableau.

Mascate, l'élan et la grâce
(2010)
Fr. Couleurs 46'

Réalisation et scénario : Lionel Tardif
Photographie : Laurent Fleutot
Montage : Catherine D'Hoir

Le directeur de la télévision omanaise Nasser Sibani nous a dit que « c'était une grâce d'habiter le Sultanat d'Oman » traduisant ainsi le sentiment de beaucoup d'Omanais. Le titre de ce film a germé à partir de là car cette déclaration est profonde : La grâce de pouvoir vivre ici paisiblement depuis l'arrivée d'un jeune sultan voici quarante ans maintenant.
A Mascate la capitale et en Oman en général la douceur de vivre est palpable à tout moment. Elle se traduit par l'amabilité, la tempérance, la tolérance dans les points de vue, le sens de l'accueil et de l'hospitalité. Ces vertus sont enracinées et constatées par de nombreux témoignages de voyageurs et de navigateurs recueillis depuis la nuit des temps.
De surcroît les quarante ans de règne d'un prince éclairé qui ne gouverne pas pour satisfaire une ambition personnelle mais pour apporter à un peuple la plus douce façon de vivre est assez unique dans les annales de l'histoire.
Mascate est un carrefour au milieu de trois mers où de nombreux navigateurs se sont croisés bien avant le début de notre ère. De ce fait Oman est un peuple de marins. Ici les visiteurs et les commerçants sont tous venus des mers. C'est aussi de là que part le sultan pour consulter son peuple dans les montagnes, les déserts, les oasis et c'est ici qu'il revient.
Dans cette ville se synthétise aussi la défense des traditions voulues par le sultan et l'élan pour la modernité dans le sens de répondre à toujours plus de justice et à ce bien être tant recherché. Oman est aussi une terre de légendes où se croise l'histoire de Sindbad le marin issue des "Mille et une nuits", mais aussi toute une richesse archéologique qui remonte parfois à plus de cinq millénaires. Des archéologues de différents pays font petit à petit ressurgir ce lointain passé.
Le mythe de l'Arabie heureuse que l'on situait autrefois au Yemen se révèle au fil du temps émaner des côtes de Majan, l'ancien nom d'Oman.
Le film nous emmène dans cette magie qui est palpable dans les rues de Mascate, dans les villages, les oasis, les côtes, les montagnes et jusqu'aux sables des déserts. Le tout est ponctué par les cinq prières de l'Islam, un Islam ancré dans les richesses du Coran un des grands textes sacré de l'humanité et porteur dans ce pays d'un sens spirituel profond.
Dans un condensé de 46 minutes ce film montre la réunion de l'élan et de la grâce dont l'épicentre est la capitale Mascate qui distille ces effets comme une source rayonnante jusque dans les coins les plus reculés du pays.

Textes de Lionel Tardif

Lionel Tardif

Lionel Tardif réalise son premier film alors qu'il est ouvrier dans la région tourangelle. Cette première réalisation lui vaut d'être recruté par la mairie de Tours pour diriger le centre culturel du Beffroi qui vient juste d'ouvrir.
Aux côtés de nombreuses activités socio-culturelles, et l'organisation de spectacles, Lionel Tardif accueille au Beffroi les séances des Amis de la Cinémathèque française, qui permet au public tourangeau d'avoir accès aux collections de la Cinémathèque fondée par Henri

Langlois. Ce dernier vient régulièrement à Tours pour présenter des films et une amitié va se nouer entre les deux hommes, amitié qui sera à l'origine de la création à Tours d'une antenne de la Cinémathèque française et du festival Henri Langlois.
A la fin des années 1980, Jean Royer, maire de Tours propose à Lionel Tardif de remplacer le festival Henri Langlois, parti à Poitiers. C'est à cette période qu'il intègre les locaux de la rue des Tanneurs, d'où il organise un festival cinéma et télévision dont il n'existera que deux éditions. Il reprend par ailleurs les séances de la Cinémathèque, au cinéma Olympia tout d'abord, avant que celui-ci ne ferme pour laisser la place au théâtre Le Nouvel Olympia, puis au cinéma Studio.
Parallèlement à ce travail de programmation cinématographique, Lionel Tardif dirige l'association Musique et images du monde, réalise régulièrement des films et publie des ouvrages, notamment sur le cinéma.

LUNDI 04 JUIN 2012 - 19H30 - CINEMAS STUDIO

Eté précoce

de Yasujirô Ozu
(1951)
Japon / Noir et Blanc/ 125'

Réalisation : Yasujirô Ozu
Scénario : Yasujirô Ozu et Kogo Noda
Musique : Senji Ito
Montage : Yoshiyasu Hamamura
Photographie : Yuuharu Atsuta

INTERPRETATION

Noriko: Setsuko Hara
Koichi : Chishû Ryû
Ayako : Chikage Awashima
Fumiko : Kuniko Miyake
Shukichi : Ichirô Sugai

S'opposant ouvertement aux souhaits de sa famille, une jeune femme décide de choisir elle-même son mari.
Ozu dira de ce film : « Je désirais peindre le cycle de la vie ou l'inconstance plutôt que l'action elle-même. Je n'ai jamais autant travaillé de ma vie. Certains disent que les enfants dans ce film sont grossiers et violents, mais j'ai le sentiment que cela changera quand ils vieilliront. Je n'ai pas trop développé l'intrigue, ce qui donne au public à la fin un arrière-goût poignant. Setsuko Hara est vraiment une bonne actrice. J'aimerais en avoir quatre ou cinq comme elle ».

L'idée d'une intimité plaisante entre un homme et une femme peu conforme à la hiérarchie montre bien qu'Ozu pouvait défendre une vision contestataire de son pays. Dans ce film comme dans son oeuvre en général, les personnages ont tant l'air de se complaire dans leurs coutumes, dans l'ordre naturel des choses qui leur est difficile de changer. Or, c'est justement cette habitude des choses elle-même qui peut provoquer le changement, appeler aux mutations. Refusant la pression de sa famille, Noriko se réjouit de son indépendance et préfère trouver elle-même son futur époux. Mais si son choix inexorable la conduit au bonheur, il entraine aussi la désintégration de sa famille qui finira par se réunir pour une dernière photo de famille avant que chacun s'en aille de son coté. Chez Ozu ces mutations ne peuvent se faire que dans la souffrance. Au final, on a là un amour qui semble vrai et sincère et qui n'a rien d'un mariage arrangé comme peut en témoigner cette phrase de Noriko : « Je me suis éprise de cet homme comme lorsque l'on cherche en couture une paire de ciseaux que l'on ne trouve pas alors qu'elle est pourtant sous nos yeux ».

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*.

A 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 (malheureusement, la plupart sont désormais invisibles), est cité en modèle par bien des cinéastes, Wim Wenders et Aki Kaurismâki 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

LUNDI 11 JUIN 2012 - 19h30 - CINEMAS STUDIO

Soirée de clôture

Le Cadet d'eau douce (*Steamboat Bill Junior*)
de Buster Keaton et Charles Reisner
(1928)
USA / NB / 81'

Réalisateur : Buster Keaton et Charles Reisner
Scénario : Charles Harbaugh
Producteur : Joe Schenck
Musique : Claude Bolling
Directeur de la photographie : Bert Haines
et Devereaux Jennings

INTERPRETATION

William Canfield Junior : Buster Keaton
William Canfield Senior : Ernest Torrence
Tom Carter : Tom Lewis
Marion Kitty King : Marion Byron

William Canfield Junior est de retour au pays où il retrouve son père, propriétaire d'un rafiot, qui navigue sur le Mississipi. Il est censé le seconder dans son travail de navigation, mais il a mieux à faire, il est amoureux de la jeune Kitty, fille du banquier King, qui vient d'amarrer un magnifique Steamer. Le père et le fils vont d'ennui en ennui jusqu'à ce qu'éclate une tempête des plus violentes…

Le Cadet d'eau douce est au départ un film lent, dans le sens d'une désinvolture sudiste propre à l'Etat du Mississipi de l'époque. Il trouve cependant au fur et à mesure une rythmique entraînante, et efficace, portée par le souffle de Buster Keaton.
Dans le projet principal la catastrophe naturelle devait être une inondation, mais le producteur Joe Schenck pose son véto contre cette idée, estimant que c'était un sujet tabou sur le lieu de tournage, à Sacramento, compte tenu du nombre de morts que ce genre d'événements a pu y causer. (Keaton rétorquera plus tard que Chaplin, avait abordé un sujet nettement plus délicat avec *Charlot Soldat* durant la Première guerre mondiale…).
Mais qu'importe, il remplace alors l'inondation par un cyclone (qui soit dit en passant fait plus de morts aux Etats-Unis), ce qui donne lieu à des scènes cultes, parmi les plus remarquables de sa carrière.
Pour cela il utilise des machines à vent colossales et très puissantes, avec lesquelles il doit être extrêmement précis, la destruction des différents décors imposant en toute logique, que l'on tourne en une prise. On notera notamment la scène impressionnante, où, debout, immobile il traverse par la fenêtre ouverte une façade qui s'abat sur lui.
Il réussit ce tour, grâce à un travail technique minutieux, déterminant au centimètre près, la taille de la fenêtre et l'endroit exact où la façade doit tomber.

Au-delà des acrobaties et prouesses en tous genres, *Steamboat Bill Junior* traite aussi de l'incompréhension père/enfant. Junior ne s'adapte pas au milieu de son père, mentalement et physiquement. Il est inadapté à l'environnement des bateaux, il se cogne contre les mâts, s'emmêle dans les cordages, tombe à l'eau, etc...
Pour les autres personnages il est comme un pantin désarticulé, on le tire en tous sens, on le pousse dans l'autre… il est comme élastique, malléable.
Il tente tant bien que mal d'évoluer au côté de son père, qui voudrait le changer en son double, et au milieu des rivalités Canfield / King.
Porté par son amour, il se démène malgré l'interdiction pour retrouver sa belle, la fille de King. Seul contre tous, il doit lutter contre les éléments avec difficulté mais s'en tire systématiquement avec la plus grande chance, faisant preuve d'une étonnante agilité dans sa maladresse. Il surprend également par sa ruse et son culot. On notera la savoureuse scène, dans laquelle il tente de faire évader son père, et du mime hors pair qu'il développe pour lui faire comprendre son plan… tout ça derrière le dos du shérif.
C'est donc autant par son visuel époustouflant, que par son humour scénaristique, que ce film nous divertit. C'est là tout le talent de Keaton, faire passer avec autant d'intensité des émotions, servies par une interprétation hors norme, et offrir une grande frénésie dans l'action, avec une énergie, dont lui seul était capable dans le cinéma muet.

Biographie et filmographie p. 146.

SOURCES

Cinéma N° 105
Cahiers du cinéma N° 130